
IMPORTING CO.
9-15 PARK PLACE
NEW YORK



# Studien zur Entwickelungsgeschichte der ornamentalen Melopöie.

## Beiträge zur Geschichte der Melodie

von

**Dr. Robert Lach**

**Leiter der Musikaliensammlung der k. k. Hofbibliothek in Wien.**

Mit zahlreichen Notenbeilagen.





C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig.

Herzogl. Anhalt. Hof- Musikalienhändler.

Herrn Prof. Dr. Guido Adler,

dessen freundliche Bemühungen die Drucklegung

dieses Buches ermöglichten,

in Dankbarkeit gewidmet.

# Inhalt.

# Verzeichnis der Sigel und hauptsächlichsten Abkürzungen für die am häufigsten zitierten Quellenwerke.

**A.** = Ambros.: Geschichte der Musik. 2. Auflage. Leipzig, F. E. C. Leuckart, 5 Bde., 1880—1882.

**A.-Sokol.** = —: Dass. 3. Auflage, I. Bd. Musik des griechischen Altertums und des Orients, dargestellt und berichtigt von B. v. Sokolowsky (nach R. Westphals und F. A. Gevaerts neuesten Forschungen), Leipzig, F. E. C. Leuckart, 1887.

**Adl.** = Guido Adler: Wiederholung und Nachahmung in der Mehrstimmigkeit. (In V. f. M. II., pg. 271 ff.)

**B** (oder **Beyschl.**) = Adolf Beyschlag: Die Ornamentik der Musik. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1908.

**Couss. hist.** = Charles Henry Edmond de Coussemaker: Histoire de l'harmonie au moyen âge. Paris 1852.

**Couss. scr.** (oder **scrptrs.**) = —: Scriptorum de musica medii aevi novam seriem a Gerbertina alteram collegit nuncque primum edidit. 4 tom. Paris, A. Durand 1864, 1867, 1876, 1879.

**D.** (oder **Dannr.**) = Edward Dannreuther: Musical ornamentation. London, Novello and Ewer, 1893—1895.

**Da.** = Charles Darwin: Die Abstammung des Menschen. Deutsch von David Haek, Reclam Leipzig, Univ.-Bibl.

**D. d. T.** = Denkmäler deutscher Tonkunst, herausgegeben durch eine von der königlich preußischen Regierung berufene Kommission. Leipzig, Breitkopf & Härtel, seit 1892.

**D. d. T. B.** = Denkmäler deutscher Tonkunst, 2. Folge, (Denkmäler der Tonkunst in Bayern). Leipzig, Breitkopf & Härtel, seit 1900.

**D. d. T. Ö.** = Denkmäler der Tonkunst in Österreich, herausgegeben mit Unterstützung des k. k. Ministeriums für Kultus und Unterricht unter Leitung von Guido Adler Wien, Artaria, seit 1894.

**F.** (oder **Farr.**) = Aristide Farrenc: Trésor des pianistes, collection des œuvres choisies des maîtres des tous les pays et des toutes les' époques. Paris 1861 ff.

**Fl.** = Oskar Fleischer: Neumenstudien, 2 Bde., Leipzig 1895.

**Gerb. scr.** (oder **scrptrs.**) = Martin Gerbert: Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum. 3 Bde. St. Blasien 1784.

**Gev. mus. de l'ant.** = Fr. Auguste Gevaert: Histoire et théorie de la musique de l'antiquité, Gand 1875 und 1880, 2 vols.

**Gev. mel. ant.** = —: La mélopée antique dans le chant de l'église Latine. Gand 1895.

**G. Gp.** = Hugo Goldschmidt: Handbuch der deutschen Gesangspädagogik. I. Teil. Das erste Studienjahr. Zweite, durch einen Nachtrag vermehrte Auflage. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1911.

**Gschm.** (oder **Gschm. I. G.**, **Gschm. It. Ges.**) = —: Die italienische Gesangsmethode des 17. Jahrhunderts und ihre Bedeutung für die Gegenwart. Breslau 1890.

**Gr. M.** = Karl Groos: Die Spiele der Menschen, Jena 1899, Verlag Gustav Fischer.

**Gr. T.** = —: Die Spiele der Tiere. 2. Auflage. Jena 1907, Gustav Fischer.

**Hä.** = Valentin Häcker: Der Gesang der Vögel, seine anatomischen und biologischen Grundlagen. Jena 1900, Gustav Fischer.

**J.** = Friedrich Jodl: Lehrbuch der Psychologie. 3. Auflage. 2 Bde. Stuttgart und Berlin 1908.

**J. f. M.** (oder **Jhrb. f. Mskw.**) = Jahrbücher für musikalische Wissenschaft. Herausgegeben von Friedrich Chrysander. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 2 Bd., 1863 und 1867.

**J. P.** = Jahrbücher der Musikbibliothek Peters, Leipzig, seit 1894.

**K. B.** = Haydn-Zentenarfeier. III. Kongreß der internationalen Musikgesellschaft. Wien, 25. bis 29. Mai 1909. Bericht, vorgelegt vom Wiener Kongreßausschuß. Wien: Artaria, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1909.

**M. f. M.** = Monatshefte für Musikgeschichte, herausgegeben von der Gesellschaft für Musikforschung, redigiert von Robert Eitner. 37 Jahrgänge. Berlin, T. Trautwein, 1869 bis 1905, Leipzig, Breitkopf & Härtel.

**Pal. mus.** = Paléographie musicale, par les Bénédictins de l'Abbaye de Solesmes, seit 1889.

**Poth.-Kienle** = Dom Joseph Pothier: Der gregorianische Choral. Deutsche Übersetzung von P. Ambros. Kienle, Tournay, Desclée 1881.

**P. o. th. Mus. Assoc.** = Proceedings of the Musical Association for the investigation and discussion of subjects connected with the art and science of music, founded 29. May 1874. London, Stanley Lucas, später Novello & Ewer, 35 Jahrgänge.

**P. M.** = Publikation älterer praktischer und theoretischer Musikwerke, vorzugsweise des 15. und 16. Jahrhunderts, herausgegeben von der Gesellschaft für Musikforschung unter Protektion Sr. königlichen Hoheit des Prinzen Georg von Preußen. Berlin, L. Liepmannsohn, 1868—1887.

**P. I. M. G. Bhft.** = Publikationen der internationalen Musikgesellschaft, Beihefte. Leipzig, Breitkopf & Härtel, seit 1899.

**Ri.** = Hugo Riemann: Handbuch der Musikgeschichte, 2 Bde.
I. Bd. (2 Teile): Die Musik des Altertums und Mittelalters bis 1450. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1905.
II. Bd.: Das Zeitalter der Renaissance (bis 1600). Leipzig 1907.

**Riem. St.** (oder **Std. z. Gesch. d. Notschr.**) = —: Studien zur Geschichte der Notenschrift. Leipzig 1887.

**Rietsch. Tonk.** = Heinrich Rietsch: Die Tonkunst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Leipzig 1900.

**Riv. mus.** = Rivista musicale Italiana. Fratelli Bocca editori. Torino (Milano, Roma, Firenze). Seit 1894.

**Ro.** (oder **Rowb.**) = John Frederic Rowbotham: History of music, 3 vols. London 1885 bis 1887, Trübner & Comp.

**S. I. M. G.** = Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft, herausgegeben von Oskar Fleischer und Johannes Wolf (seit 1904 redigiert von Max Seiffert). Bis jetzt 11 Jahrgänge (seit 1899).

**Seiff.-Weitzm.** = Max Seiffert: Geschichte der Klaviermusik. Herausgegeben als 3. vollständig umgearbeitete und erweiterte Ausgabe von C. F. Weitzmanns Geschichte des Klavierspieles und der Klavierliteratur. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1899.

**St.** (oder **Stumpf**) = Carl Stumpf: Tonpsychologie, Leipzig 1883.

**St. A.** = —: Die Anfänge der Musik. Leipzig, Johann Ambros. Barth, 1911.

**Trfrc.** = Fausto Torrefranca: „L'alliterazione musicale“ und „Le origini della musica“ in Riv. mus. XIV., 1907, pg. 180ff., 556ff., 863ff.

**V. f. M.** = Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, herausgegeben von Friedrich Chrysander und Philipp Spitta, redigiert von Guido Adler. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 10 Jahrgänge, 1885—1894.

**P. W.** = Peter Wagner: Einführung in die gregorianischen Melodien. I. Teil: Ursprung und Entwickelung der liturgischen Gesangsformen bis zum Ausgange des Mittelalters. Freiburg (Schweiz), Universitäts-Buchhandlung (B. Veith), 1895.

**W[all].** (oder **Wallasch.** oder **W. p. m.**) = Richard Wallaschek: Primitive music. London, 1893, Longmans, Green & Comp.

**Was.** (oder **Wasiel.**) = J. W. v. Wasielewski: Geschichte der Instrumentalmusik. Berlin 1878.

**Weitzm.** = C. F. Weitzmann: Geschichte des Klavierspieles. Stuttgart 1863.

**W. a. u. m. M.** (oder **We[stph.] a. u. m. M.**) = Rudolf Westphal: Geschichte der alten und mittelalterlichen Musik. Breslau 1864, E. F. C. Leuckart.

**We(stph.) Gr. H(arm.) u. M(el.)** = —: Griechische Harmonik und Melopöie. Leipzig 1886, Breitkopf & Härtel.

**We(stph.) Allg. Theor. d. mus. Rhythm.** = —: Allgemeine Theorie der musikalischen Rhythmik seit Joh. Seb. Bach auf Grundlage der antiken usw. Leipzig 1880, Breitkopf & Härtel.

**Wolf** = Ferdinand Wolf: Über Lais, Sequenzen und Leiche. Heidelberg 1841.

**Z. I. M. G.** (oder **Ztschr. I. M. G.**) = Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft. Leipzig, Breitkopf & Härtel, seit 1899.

(Bei der Zitierung mehrbändiger Werke ist, wofern die Zahl des Bandes nicht ausdrücklich — durch I., II., III. usw. — dazu vermerkt ist, im ganzen Verlauf der vorliegenden Studien stets der erste Band gemeint.)

# Vorwort.

Wenn ich mir erlaube, die vorliegenden Studien — das Resultat einer vierzehnjährigen Beschäftigung mit dem Gegenstande — dem Urteile der Öffentlichkeit zu unterbreiten, so bin ich mir des Bedenklichen und der Gewagtheit dieses Schrittes nur zu wohl bewußt. Niemandem kann es klarer als mir gegenwärtig sein, daß für ein Unternehmen wie das in vorliegendem Werke begonnene noch lange nicht die Zeit gekommen ist: unsere Wissenschaft ist noch viel zu jung, die Spezialforschung über die einzelnen Details noch viel zu wenig weit gediehen, als daß man sich an die Behandlung von Problemen so weiten Rahmens wie das hier untersuchte heranwagen dürfte, ohne sich der Gefahr des etwaigen Vorwurfes von Oberflächlichkeit und Flüchtigkeit oder — was vielleicht noch viel schlimmer wäre — von Dilettantismus und Charlatanerie auszusetzen. Nur sehr schwerwiegende Motive also konnten es naturgemäß sein, die mich — allen den von mir klar erkannten Mängeln vorliegenden Versuches und meinen Bedenken zum Trotz — dazu vermochten, endlich damit hervorzutreten. So vor allem die Erkenntnis, daß eine wissenschaftliche Arbeit — und wohl jede geistige Arbeit überhaupt — durch jahrelanges Unveröffentlichtliegenlassen im selben Maße, als sie vielleicht auch in einzelnen Details durchgereifter, konzentrierter und gesättigter werden mag, so doch andererseits auch wieder leicht in Gefahr kommt, die anfängliche Frische und Unbefangenheit einzubüßen oder wenigstens zu verwischen, je länger sie liegen bleibt. Das *nonum prematur in annum* hat eben auch seine große Schattenseite — und sei es auch keine andere als zunächst nur die rein persönliche Gefahr des Prioritätsverlustes für den einen oder anderen Gedanken. Gerade mit der vorliegenden Arbeit mußte ich leider einige der unangenehmsten Erfahrungen in dieser Hinsicht machen. Wie schon anfangs erwähnt, sind die vorliegenden Studien das Resultat einer vierzehnjährigen Beschäftigung mit der Materie: die ersten Anfänge der Arbeit reichen in das Jahr 1898 zurück, und April 1902 war die bereits alle Hauptgedanken des vorliegenden Buches enthaltende erste Niederschrift als Manuskript vollendet [— d. h. der erste Teil in abgeschlossener Darstellung, der zweite und dritte aber als Skizze, in aphoristischer Form mit kurzen, knappen Sätzen und Schlagworten die einzelnen Thesen hinstellend und das Beweismaterial, Notenbeispiele usw. als Anmerkungen unter dem Striche enthaltend —], in welcher

Form sie, als Doktor-Dissertation beim philosophischen Dekanat der deutschen Universität in Prag eingereicht, dem dortigen Ordinarius für Musikwissenschaft, Herrn Professor Dr. Heinrich Rietsch, und etwas später, im März 1903, den Herren Professoren Dr. Johannes Wolf und Dr. Oskar Fleischer, den damaligen Herausgebern der S. I. M. G., sowie den Herren Verlegern Kahnt in Leipzig und Ebering in Berlin vorgelegen hat. Durch äußere Umstände damals an der Veröffentlichung jenes ersten Entwurfes verhindert und dann mit anderweitigen Obliegenheiten überhäuft, konnte ich erst 1908 wieder die Arbeit an der ehemaligen Dissertation aufnehmen, um nun auch die früher — wie erwähnt — nur skizzierten beiden letzten Teile auszuführen, — nicht ohne beim Nachholen der inzwischen seit 1903 erschienenen Literatur die einerseits zwar für mich und die Richtigkeit meiner Schlüsse als deren Bestätigung recht erfreuliche, andererseits aber — wegen des damit verbundenen Prioritätsverlustes — auch wieder unangenehme Überraschung zu erleben, mehrere der von mir in meiner Dissertation von 1902 entwickelten Grundgedanken von anderen Forschern ausgesprochen zu finden, die in der Zwischenzeit von 1903 bis 1908, während meine Untersuchungen als Manuskript unveröffentlicht gelegen hatten, ganz selbständig zu gleichen Schlüssen wie ich gelangt waren und ihre Resultate sofort publiziert hatten. Natürlich habe ich es bei der Redaktion der vorliegenden Studien nicht unterlassen, in den Anmerkungen zu den bezüglichen Stellen auf die betreffenden Gelehrten hinzuweisen; ich darf aber, wenn ihnen auch selbstverständlich, der gegenwärtigen Sachlage gemäß, die Priorität zukommt, doch andererseits — schon um mich selbst gegen den eventuellen Vorwurf einer Anlehnung zu schützen — nicht unterlassen, mich auf den oben dargestellten Sachverhalt zu berufen.

Wenn ich mich nun weiters endlich entschloß, meine Untersuchungen abzuschließen (— soweit dies überhaupt bei einem Thema von der Weite des Rahmens wie das hier vorliegende möglich ist! —), so ermutigte mich hierzu hauptsächlich die für mich erfreuliche Tatsache, daß die seit der ersten Niederschrift des vorliegenden Buches neu hinzugekommene Literatur zwar eine ungemeine Bereicherung der einzelnen stofflichen Details gebracht und damit viele Lücken, die notwendigerweise in der ersten Fassung offen gelassen werden mußten, ausgefüllt, manches, was damals nur als Postulat ausgesprochen werden konnte, nunmehr vollinhaltlich bestätigt hat, dagegen nur in den allerwenigsten Fällen oder nur in kleinen Details eine Änderung der aus dem Tatsachenmaterial gezogenen Schlußfolgerungen notwendig machte, so daß mir die tröstliche Überzeugung erwuchs: es dürfte, auch wenn durch spätere Untersuchungen das eine oder andere Detail überholt oder berichtigt werden sollte, das darauf errichtete Gebäude meiner Schlüsse im großen Ganzen dadurch nicht erschüttert werden. Daß aber die Entwickelung der Musik, wie die aller Kunst überhaupt, ein von aller subjektiven, willkürlichen Beeinflussung seitens der einzelnen

das Verzeichnis der benutzten Literatur mit Sommer 1911 abgebrochen werden; nur in ganz besonders berücksichtigungswürdigen Ausnahmefällen, gegenüber besonders hervorragenden Erscheinungen, wurde dieses Prinzip durchbrochen und auch nach diesem Termin erschienene Literatur herangezogen, soweit dies natürlich noch möglich war und noch in die Zeit vor Beginn des Druckes, d. i. also vor November 1911, fiel. Was das verarbeitete Quellenmaterial selbst anbetrifft, so sind veraltete Werke u. dgl. selbstverständlich nur dann und dort herangezogen worden, falls sie Beschreibungen, Beobachtungen, Beispiele u. dgl. enthielten, die durch die neuesten, auf der Höhe der Zeit stehenden Forschungen bestätigt worden sind oder mit diesen in Übereinstimmung stehen; von diesem Gesichtspunkte aus bitte ich daher die gelegentlichen Zitate aus Schelle, Schubiger, Winterfeld u. a. betrachten zu wollen. Das gleiche gilt von den übrigens nur ganz vereinzelten Hinweisen auf Notenbeispiele aus minder verlässlichen Quellen, d. i. nicht streng wissenschaftlichen, sondern nur praktisch musikalischen Zwecken dienenden Sammlungen von Melodien und Volksliedern wie Parry (Two thousand melodies usw.), Fulgence, Stevenson, Chappell, Polak u. dgl.; auch hier wurde auf Beispiele aus solchen Sammlungen nur gleichsam zur Abrundung des Ganzen und nur dann verwiesen, wenn die gleichzeitige Kontrolle der daraus zu gewinnenden Illustrationsfakten an der Hand streng wissenschaftlicher Quellen möglich war und die Ergebnisse dieser mit jenen völlig übereinstimmten. Stehen doch so mustergültige Aufnahmen und Notierungen wie die des Berliner Phonogrammarchivs leider noch nur allzu vereinzelt in unserer noch so jungen Literatur da!

Zum Schlusse erübrigt mir endlich nur noch die angenehme Pflicht, allen jenen Herren Gelehrten, deren Förderung, Hilfe und freundliche Unterstützung mit Rat und Tat ich genossen habe, meinen Dank zum Ausdruck zu bringen. An erster Stelle muß ich hier meinen verehrten ehemaligen Lehrer Herrn Professor Dr. Guido Adler nennen, der mir seit Jahren in liebenswürdigster Weise die Benutzung der Bibliothek des musikhistorischen Institutes gestattete, und dessen Eintreten zu meinen Gunsten ich die Erlangung eines größeren Stipendiums, und damit die einzige Möglichkeit der Drucklegung der vorliegenden Arbeit, zu verdanken habe, zu deren Herausgabe er, seitdem er (im Winter 1909/1910) in sie Einsicht genommen hatte, mich ebenso freundlich aufmunterte, wie die Herren Professoren Dr. Heinrich Rietsch, Dr. Johannes Wolf und Dr. Oskar Fleischer dem schon oben erwähnten ersten Entwurf der Arbeit (als Doktordissertation) gegenüber. Weiters erlaube ich mir, einem hohen k. k. Unterrichtsministerium, Sr. Magnifizenz dem Herrn Rektor Magnificus, Sr. Spektabilität dem Herrn Dekan und dem verehrlichen Professorenkollegium der philosophischen Fakultät der Wiener Universität für die Verleihung des Hermann-Freiherr-von-Todesco-Stipendiums als Subvention zur Vollendung vorliegenden Buches, und meinem nunmehrigen

verehrten Chef Herrn Direktor der Wiener Hofbibliothek Hofrat Dr. Josef Ritter von Karabacek für die mir vor Jahren (als ich noch nicht die Ehre hatte, der k. k. Hofbibliothek anzugehören) liebenswürdigst gewährte Erlaubnis zur Entleihung von Werken der Impressensammlung meinen geziemenden Dank abzustatten. Desgleichen ist es mir ein aufrichtiges Bedürfnis, meinem verehrten ehemaligen Lehrer Herrn Professor Dr. Heinrich Rietsch für seine mir seit 1895 mit Rat und Tat bewiesene, stets gleich unermüdliche Anteilnahme an mir und meinen Bestrebungen meinen wärmsten Dank aussprechen zu dürfen, ebenso wie auch meinem lieben Freunde Doz. Dr. Heinrich Gomperz für dessen rege Bemühungen zu meinen Gunsten. Zu herzlichstem Danke verpflichtet bin ich ferner Herrn Professor Dr. Johannes Wolf in Berlin, der mir schon 1903 in der liebenswürdigsten Weise, mit allen Kräften fördernd, entgegengekommen war und mir auch jetzt wieder seine Anteilnahme und seinen freundlichen Rat sowie sein werktätiges Wohlwollen nicht versagte, weiters meinen Vorgängern in der Leitung der Musikaliensammlung der k. k. Wiener Hofbibliothek, Herrn Professor Dr. Josef Mantuani (gegenwärtig Direktor des Landesmuseums in Laibach) und Herrn Kustos Dr. Ferdinand Scherber, für die seinerzeitige freundliche Unterstützung meiner Forschungen durch unermüdliche und stets gleich liebenswürdige Mitteilung aus dem reichen Schatz ihrer bibliothekarischen und bibliographischen Erfahrung. Ebenso bitte ich auch den Herrn Verleger, für sein ungemein konziliantes Entgegenkommen meinen besten Dank entgegennehmen zu wollen. Wenn ich schließlich noch Herrn Professor Dr. Oskar Fleischer in Berlin für sein seinerzeitiges freundliches Entgegenkommen im Jahre 1903 sowie — last not least — meinen lieben Kollegen an der Wiener Hofbibliothek Herrn Dr. Edmund Groag und Dr. Franz Kidrič für ihre liebenswürdige Mithilfe beim Lesen der Korrekturbogen an dieser Stelle bestens danke, glaube ich alle Herren genannt zu haben, von denen die vorliegende Arbeit irgendwie Förderung oder Anteilnahme erfahren hat. Daß ich schließlich für jede sachliche Belehrung und Berichtigung eventueller Irrtümer nur aufrichtig dankbar sein werde, brauche ich wohl nicht erst ausdrücklich zu versichern.

Und so sei denn dieser bescheidene Versuch der nachsichtigen Beurteilung der Fachkenner unterbreitet!

Wien, im Januar 1913.

**Dr. Robert Lach.**

# I. (Formal-analytischer) Hauptteil.

Zu jenen Terminis technicis, die im Laufe der Zeit ein Schwinden ihrer ursprünglichen Bedeutung erleben mußten, gehört auch der: Melopöie. Ursprünglich die Bezeichnung für eines der wichtigsten Gebiete der Musiktheorie — man erinnere sich nur an seine Bedeutung für die altgriechische Musik! —, sank er allmählich zu immer größerer Bedeutungslosigkeit herab, so daß er in der modernen Kompositionspraxis kaum einmal flüchtig genannt wird[1]). Wie ganz anders also ist hier seine Stellung gegenüber der im Osten! Die byzantinischen, alt- und neugriechischen Musiktheoretiker, z. B. Aristoxenos[2]), Aristides Quintilianus[3]), Bellermanns Anonymus[4]), Bryennios[5]), Chrysanthos[6]), Philoxenos[7]) usw. operieren mit ihm als einem Grundbegriff, dem sorgfältige Definitionen zuteil werden, und auch die okzidentalen Theoretiker des 16. und 17. Jahrhunderts, z. B. Zarlino, Praetorius, Sethus Cal-

[1]) Es ist hierfür wohl bezeichnend, daß die beiden wertvollsten und gediegensten der bei uns in Gebrauch befindlichen Musiklexika, das von Hugo Riemann (7. Auflage, Leipzig 1909) und Grove (a dictionary of music and musicians, 4 vols., London 1879—1889) den Terminus Melopöie gar nicht aufgenommen haben.

[2]) Aristoxenos: Harm. pg. 38 (bei Ambros: Mskgscht. 2. Auflage Breslau, Leuckart, Bd. I. pg. 435) ... *περὶ αὐτῆς τῆς μελῳδίας· ἐπεὶ γὰρ ἐν τοῖς αὐτοῖς φθόγγοις ἀδιαφόροις οὖσι τὸ κατ' αυτοὺς, πολλαί τε καὶ παντοδαπαὶ μορφαὶ μελῶν γίγνονται, δῆλον ὅτι παρὰ τὴν χρῆσιν τοῦτο γένοιτ' ἄν. καλοῦμεν δὲ τοῦτο μελοποιίαν.*

[3]) Aristides Quintilianus definiert Melopöie als *δύναμις κατασκευαστικὴ μέλους*, als *ἐπαγγελία μέλους*, im Gegensatz zur Melodie, der wirklichen praktischen Ausführung, *ἕξις ποιητική* (ibid. pg. 436).

[4]) *Ἀνωνύμου σύγγραμμα περὶ μουσικῆς, Βακχείου τοῦ γέροντος ἀγωγὴ τέχνης μουσικῆς.* Edid. Frideric. Bellermann, Berlin 1841, pg. 77, § 66: *μελοποιία δέ ἐστιν ποιὰ χρῆσις τῶν ὑποκειμένων τῆς μουσικῆς ἐπιστήμης πολυμεροῦς ὑπαρχούσης, ἧς μέρος ἐστὶν ἡ ἁρμονικὴ διαιρεθεῖσα εἰς τρόπους πεντεκαίδεκα.*

[5]) Bryennios definiert die Melopöie als richtigen Gebrauch aller der Dinge, die in den Bereich der harmonischen Theorie und Praxis gehören. Vd. V. f. M. V, pg. 390/391: „Zur Geschichte und Theorie der byzantinischen Musik“ von Heinrich Reimann.

[6]) Chrysanthos von Madytos: *Θεωρητικὸν μετὰ τῆς μουσικῆς*, Tergestae 1832 (Michael Weiss), V. Buch, Kap. I, pg. 174/177: *περὶ μελοποιίας*, Kap. III (pg. 181/192): *τωρινὸς τρόπος τοῦ μελίζειν.* Ferner von demselben: *εἰςαγωγὴ εἰς τὸ θεωρητικὸν καὶ πρακτικὸν τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς.* Paris (Rignoux) 1821.

[7]) Philoxenos: *Λεξικὸν τῆς Ἑλληνικῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς.* Konstantinopel 1868. (Unvollständig, nur bis inclus. M reichend.) Vgl. ferner S. I. M. G. II, pg. 333/341: „Ein ungedruckter Brief des Michael Psellos über die Musik“ von Hermann Abert (hauptsächlich pg. 335—340 wegen *μέλος* [Anmerkung 5 auf pg. 340]).

visius[1]) u. a. lassen sich in genauere Besprechungen der Melopöie ein. Alle diese Definitionen stimmen darin überein, daß sie eine deutliche, scharfe Scheidung zweier gänzlich heterogener Prinzipien des musikalischen Formenbaues erkennen lassen, deren eines man kurz etwa als das architektonisch-konstruktive bezeichnen kann, während das andere diesem als melisch-harmonisches gegenüberzustellen wäre.

Wie fast überall im ganzen Gebiet der Musiktheorie, so stößt man auch hier wieder auf den Grundstock und die Wurzel jener großen Zweiteilung, die als stets unüberwindbarer Dualismus alle Zweige der musikalischen Disziplinen, alle musikalischen Formen und Gebilde durchzieht und immer und überall, unter den mannigfachsten Modifikationen, stets wieder zutage tritt, sei es nun als Gegensatz zwischen Rhythmik und Harmonik oder — in letzter Linie — als der zwischen Form und sinnlichem Ausdrucksmittel. Jedes musikalische Gebilde wird durch sein Verhalten zu diesen beiden Prinzipien charakterisiert und bestimmt. Das eine faßt das Gebilde als eine nach ganz bestimmten Gesetzen (der Symmetrie, der logischen Disposition usw.) aufgeführte Konstruktion, deren Bauplan und Gerüste klarzulegen sind, auf; die Zusammenstellung und Gliederung in größere oder kleinere, höhere oder niedrigere, wichtigere oder nebensächlichere Teile, deren Begrenzung und Verbindung zu neuen Gebilden höherer Ordnung usw., . . . dies alles wird geregelt durch das architektonisch-konstruktive Prinzip. Als sein Hauptträger und Grundpfeiler tritt der Rhythmus auf, ohne den auch die elementarste Gliederung undenkbar ist. Ihm gegenüber steht das zweite Prinzip, das sich nicht mit dem Aufbau zu Gruppen und Gliedern höherer Ordnung, sondern mit dem einzelnen Elemente, aus dem sich diese Gruppen zusammensetzen, mit dem Tone, beschäftigt; seine sinnliche Erscheinung nach Stärke, Höhe, Klangfarbe usw., sein Verhältnis zu den nächststehenden anderen Tönen als Intervall, die verschiedenen möglichen Nuancen im Hervorbringen und Verbinden der einzelnen Töne usw. bilden den Bereich des zweiten Prinzipes, das man, mit Rücksicht auf seine am meisten ins Auge fallende Erscheinungsform, die Harmonie (im Sinne der antiken *ἁρμονία*) oder den *μέλος*, als das harmonisch-melische bezeichnen kann.

Die Scheidung dieser beiden Prinzipien ist, wie schon erwähnt, bereits von den Griechen mehr oder weniger prägnant ausgesprochen und stets streng beobachtet worden; stillschweigend wird sie auch in der modernen Musiktheorie gehandhabt, obgleich die neueren Theoretiker, — wie es scheint, einem Zuge der Zeit folgend, — das Hauptgewicht auf die Rhythmik und Archi-

[1]) Sethus Calvisius (in der „Melopoeia sive melodiae condendae ratio, quam vulgo musicam poeticam vocant usw." Erfurt 1592, 2. Auflage 1630, I. Kap.): *Est autem melopoeia ars recte conjungendi et inflectendi intervalla harmonica in diversis sonis concentum efficientia ac orationi propositae accommodata.* (Vd. V. f. M. X. Kurt Benndorf: „Sethus Calvisius als Musiktheoretiker", pg. 437.)

tektonik legen[1]). Ihr sind eingehende, sorgfältige Detailstudien zuteil geworden, so durch Combarieu[2]), Lussy[3]), Riemann[4]), Rietsch[5]) u. a., während für die Entwicklung und Untersuchung des harmonisch-melischen Prinzips die Arbeiten von Coussemaker[6]), Gevaert[7]), Guido Adler[8]), der *Paléographie musicale*[9]) usw. den Grund legten.

Wie schon hier angedeutet, durchdringen die beiden Prinzipien in der modernen und überhaupt jeder entwickelten Kunst alle Gebilde derart, daß es unmöglich ist, ein einzelnes Gebilde auf das eine oder das andere Prinzip ausschließlich zurückzuführen. Immerhin aber wird sich ein Überwiegen des einen hier, des andern dort konstatieren, und demzufolge das Gebilde in einem Falle diesem, im andern Fall jenem Prinzip zuweisen lassen. Aber nur für die höher entwickelte Kunst gilt das soeben Gesagte; je weiter man zurückgeht, je tiefer man in die Anfänge der Kunst hinabsteigt, um so mehr findet man, daß beide Prinzipien roh unvermittelt, ganz einseitig das eine dieses, das andere jenes Gebilde hervorrufen, bis zuletzt, in den tiefsten, primitivsten Anfangsstufen, zwei einander ganz schroff und fast ohne jede Berührung gegenüberstehende Urformen, Modelltypen, zu konstatieren sind, von denen der eine den Embryo aller architektonischen Gebilde enthält (rhythmisches Stampfen, Klatschen, Knallen etc. der Wilden und Kinder), der andere den aller

---

[1]) Z. B. Grassi Landi in seinem Aufsatz „Genesi della musica". (Riv. mus. VIII, Fasc. 3, Torino 1901, Fratelli Bocca) pg. 560—578, speziell pg. 575: *„La musica comprendre tre parti, quali sono l'armonia, la melodia e il contrappunto; e tutte queste parti hanno il loro fondamento nel ritmo, poichè riguardano i movimenti ordinati dei suoni, o simultaneamente o snccessivamente, il che importa per necessità un ritmo"*, womit der Rhythmus einseitig gegenüber dem harmonisch-melischen Prinzip, und auf dessen Kosten, hervorgehoben wird.

[2]) Combarieu: Théorie du rythme dans la composition moderne d'après la doctrine antique. Paris 1897.

[3]) Mathis Lussy: „Le rythme musical, son origine, sa fonction et son accentuation" Paris 1897 und „Die Korrelation zwischen Takt und Rhythmus". (Deutsch von Heinrich Rietsch. V. f. M. I. pg. 141—157.)

[4]) Hugo Riemann: u. a. z. B. „Wurzelt der musikalische Rhythmus im Sprachrhythmus?" (V. f. M. II. pg. 488—496.)

[5]) Heinrich Rietsch: „Die Tonkunst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Leipzig 1900. cf. ibid. pg. 88: „Wenn wir bedenken, daß jede Kunst diesem Gesetze der Rhythmik (Dicht- und Tonkunst) oder Symmetrie (bildende Kunst) unterworfen ist, so können wir daraus nicht ein besonderes Merkmal jener beiden Künste abnehmen. Trotzdem werden wir dort, wo die Rhythmik der Form einen verhältnismäßig großen, wenn nicht den größten Faktor in den Werken einer Kunstperiode darstellt, von einer architektonischen Richtung unserer Kunst sprechen können. Dies tut Fr. Rösch, wenn er einer solchen Richtung in der Musik als der älteren die neuere „poetische" entgegensetzt."

[6]) Coussemaker: Histoire de l'harmonie au moyen âge. Paris 1852.

[7]) Fr. Aug. Gevaert: La mélopée antique dans le chant de l'église latine, Gand 1895.

[8]) Guido Adler: Studie zur Geschichte der Harmonie. Wien 1881 (Gerold) und: Über Wiederholung und Nachahmung in der Mehrstimmigkeit. V. f. M. II. pg. 271 ff.

[9]) Paléographie musicale, par les Benedictins de l'abbaye de Solesmes. Solesmes, seit 1889.

harmonisch-melischen (einen Ton lang Aushalten, Ziehen, sich an ihm nicht satthören Können, ihn immer wieder Anschlagen, geheulartiges Schleifen der Stimme von einem Ton zu einem nächsten). Es wird unsere Aufgabe im zweiten (historisch-genetischen) Hauptteile vorliegender Untersuchung sein, diesen Entwickelungsgang in seinen ersten Anfängen aufzusuchen und von da bis zu seinem gegenwärtigen Stande zu verfolgen; hier müssen wir uns damit begnügen, die nächsten Konsequenzen aus der oben angeführten Zweiteilung zu ziehen. Wenn nach dem Überwiegen des einen oder anderen Momentes in einem Gebilde dieses dem einen oder dem andern Prinzip zuzuteilen ist, so muß sich, wenn man den ganzen Apparat aller der Kunst zur Verfügung stehenden Gebilde und Formen von diesem Standpunkte aus untersucht und demgemäß ordnet, eine logisch geschlossene und fortschreitende Reihe ergeben, in der sich genau verfolgen ließe, ob und wie durch Abnehmen des einen oder überwiegendes Zunehmen des anderen Momentes sich ein gewisser Prozeß der Entwickelung von dem einen zum andern Prinzip in dieser Reihe der Gebilde vollzieht. Jedes solche Gebilde würde dann, auf Grund des in ihm überwiegenden Prinzipes, in dieser Reihe einen unverrückbaren, festen Stand, ein Glied in der Kette repräsentieren, dem, falls sich ein zielbewußtes, logisches Fortschreiten von dem einen zum anderen Endpunkte der Kette erkennen lassen sollte, die Bedeutung einer Phase in dieser Entwickelung, gleichsam eines Meilensteines, zugesprochen werden müßte. Auf jeden Fall aber haben wir hiermit, — ob sich nun ein Fortschritt in der Reihe konstatieren lassen sollte oder nicht —, ein Mittel zur Einordnung und Klassifizierung, einen objektiven Maßstab gewonnen, der uns in die Lage versetzt, in die Masse wirr durcheinander aufgespeicherter Formen und Gebilde für den Zweck unserer Untersuchung Ordnung zu bringen.

Welches also sind die Formen und Kunstmittel der modernen Musiktheorie, die für die Melopöie in Anspruch genommen werden können? Werfen wir einen flüchtigen Blick in die Rüstkammer der Komposition!

Wir haben zunächst die Formen im engsten und eigentlichen Sinn, beginnend mit achttaktigen Sätzen, und durch die Liedform zu den höheren Formen (Adagio, Scherzo, Sonate, Symphonie usw.) emporführend. Es liegt auf der Hand, daß wir diese Formen sowie die zu ihnen leitenden konstruktiven Gebilde Gang, Satz, Periode sowie die Urzelle aller musikalischen Architektonik, das Motiv, von vorneherein als architektonisch-konstruktive Gebilde ausscheiden müssen. Was übrig bleibt, ist dann noch folgendes: zunächst ein bunt zusammengewürfelter Haufe von Gebilden, die zwar Merkmale architektonischer Konstruktion an sich tragen (z. B. Symmetrie, Parallelgliederung usw. oder doch wenigstens Ansätze dazu), aber doch nicht als architektonische Formen im strengen Sinne (wie die oben genannten) aufgefaßt werden können. Solche Zwitterbildungen, die weder als rein melopöisch, noch rein architektonisch bezeichnet werden können, sind z. B. Rosalien, Sequenzen, die so-

genannten „Figuren“ im Sinne des 18. Jahrhunderts (z. B. Philipp Emanuel Bachs), vielleicht auch gewisse typische Kadenzformeln sowie Fiorituren (z. B. u. a. in Mozarts Zauberflöte, — den Koloraturarien der Königin der Nacht — oder bei den Italienern der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts), in denen symmetrische und parallele Gliederung statthat, und die doch zugleich als Melisma für die Melopöie beansprucht werden können. Hieran anschließend (und durch Überleitung in den „Figuren“ vermittelt) ein Häufchen von Gebilden (z. B. Albertische Bässe, Arpeggien, alle Arten zerlegender Figuren, Melismen und Koloraturen), die man meist, bunt genug, zu den „Manieren“ wirft, nur um sie irgendwie unterbringen zu können, und endlich die ganze große Schar der sogenannten „Ornamente“, *broderies, agréments, graces, fioriture,* die man alle unter dem dem tonale Sancti Bernhardi[1]) (12. Jahrhundert) und Aegydius Zamorensis[2]) entlehnten Ausdruck „Manier“ (*maniera, maneria* zur Bezeichnung auf- und absteigender Wendungen der Melodie) zusammenfaßt. Alle unter dieser Gruppe inbegriffenen Kunstmittel zeigen sowohl untereinander, als auch gegenüber den anderen Gruppen derart mannigfache Verschiedenheiten einerseits, Ähnlichkeiten andererseits, daß es absolut unmöglich ist, strenge Grenzen zu ziehen und, mangels präzisierter Begriffsumfänge, die Bezeichnungen stets ineinander verschwimmen und willkürlich durcheinander geworfen werden. Gerade die musikalische Ornamentik, als der Kernstock der Melopöie, entbehrt einer streng geregelten Terminologie am fühlbarsten, und es stellt sich daher hier am ehesten das Bedürfnis nach scharfer, strenger Abgrenzung und Präzision des Begriffes ein.

Was also versteht man unter musikalischer Ornamentik? Welche sind die charakteristischen Merkmale des Ornamentes?

Was von vornherein die Lösung dieses Problems erschwert, ist der Umstand, daß alle diese Ausdrücke wie: Ornament, *agréments, fioriture* etc. keine wissenschaftlich determinierten Begriffe, sondern der Analogie mit andern Gebieten, z. B. der bildenden Kunst, entnommene Bilder, Vergleiche, Metaphern sind, wodurch oft der Analogie zuliebe die wichtigsten Punkte nebensächlich gestreift oder wohl gar ignoriert, Unwesentliches über Gebühr in den Vordergrund geschoben und die markantesten Linien so verwischt wurden. Es ist daher schwer, den Begriff des musikalischen Ornamentes zu untersuchen, ohne nicht zur Vergleichung auf die analogen Erscheinungen der verwandten Gebiete, vor allem also der bildenden Kunst zurückzugehen. Was aber, fragen wir also zunächst, macht das Wesen des Ornamentes auf diesem Gebiete aus? — — Es scheint mir, daß man drei Momente scharf zu unterscheiden hat, die bei der Betrachtung des Ornaments in der bildenden Kunst als wesent-

---

[1]) Martin Gerbert: scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum. St. Blasien 1784 (3 vol.) II. Bd. pg. 266.

[2]) ibid. II. pg. 384. Vd. Franz Kuhlo: Über die melodischen Verzierungen in der Tonkunst. Charlottenburg 1896. pg. 5.

liche Merkmale hervortreten: 1. Das rein sinnliche Schwelgen in der Farbe (bzw. dem Medium, in dem das Ornament dargestellt wird); 2. Symmetrie und Ebenmaß der Konstruktion, und endlich 3. die Abhängigkeit der Anbringung des Ornaments von einer gleich näher zu erörternden Wichtigkeit der Stelle für die Architektonik des Ganzen, — eine Bedingtheit, die darin zum Ausdruck kommt, daß das Ornament nur an solchen Stellen angebracht wird, die als besonders wichtig und architektonisch bedeutend scharf hervorgehoben, gleichsam plastisch profiliert werden sollen. Je nachdem eine Kunst bereits mehr oder weniger entwickelt ist, wird auch das eine oder andere dieser drei Momente stärker und einseitiger hervortreten. In der Kunst der europäischen Kulturvölker sind an jedem Ornamente alle drei Momente deutlich nachweisbar, wenn auch das erste, die Freude an der rein sinnlichen Erscheinung der Farbe, der Farbenrausch, gegenüber den primitiven Versuchen der Naturvölker bedeutend zurückgedrängt und maßvoll beschränkt ist. Jedenfalls muß es als das tiefststehende unter den drei Momenten angesehen werden, als Charakteristikon eines niederen, rohen Entwickelungsstandes (oder als letztes Rudiment aus der Zeit eines solchen), in dem noch der sinnliche Rausch am Stoff, an dem rein Materiellen, das Um und Auf künstlerischen Genusses bildet, ohne daß die Menschheit auf dieser Stufe fähig wäre, von der sinnlich reizenden Materie abstrahierend, sich zu einem höheren, edleren Genusse an der Verarbeitung dieses Stoffes zu Formen und Konstruktionen emporzuarbeiten. Auf Schritt und Tritt stößt man auf Belege für diese Behauptung: die primitiven und Naturvölker, die halbzivilisierten und in der Zivilisation zurückgebliebenen Rassen, Stämme und Länder, auch die tieferstehenden Stände und Individuen innerhalb eines und desselben Kulturvolkes sowie ontogenetisch die niederen, frühen Entwickelungsstufen, z. B. des Kindes, stellen hierzu ein reiches Kontingent. Je tiefer der Stand der Entwickelung, um so größer die Freude am rein sinnlichen Glanz der Farben, um so greller, schreiender und weitleuchtender müssen sie aufgetragen sein, um Genuß und Freude zu erregen, den noch stumpfen Sinn zu reizen. Das Kind greift nach dem buntesten Kieselstein, dem grellsten Läppchen; die hannakischen, russischen usw. Bauern streichen ihre Hütten mit weithin leuchtenden, grell roten, blauen, gelben Farben an, ihren Weibern ist das am schreiendsten rote Kopftuch das liebste, den Burschen dünkt der bunteste Rekrutenstrauß der schönste. Noch viel roher zeigt sich dieser rein sinnliche Farbenrausch bei den Natur- und primitiven Völkern, in der Körperbemalung[1]), in der Freude an bunten, hellgefärbten Gegenständen usw. Aber schon in der häufig symmetrische Figuren aufweisenden Tätowierung lassen sich die ersten Spuren und Übergänge zum zweiten Momente, dem der Symmetrie und ebenmäßigen Konstruktion er-

[1]) Cfr. Ernst Grosse: Die Anfänge der Kunst, Freiburg i. Br. und Leipzig 1894, pg. 53 bis 65 betr. Körperbemalung, spez. pg. 58 ff. (Gefühlswirkung des Rot, Gelb usw.)

kennen. Damit ist aber auch schon der Fortschritt zu einer bedeutend höheren Stufe und Kulturphase gegeben.

Was für dieses zweite Entwickelungsstadium bezeichnend ist, ist die immer stärker wachsende Freude am Gruppieren, am Konstruieren. Nicht mehr der rein sinnliche Reiz der Materie, der Farbe, des Stofflichen allein erfüllt mit der höchsten Befriedigung, sondern es kommt dazu ein anderes, vom ersten ganz unabhängiges und ihm heterogenes Gefühl des Genusses und Wohlgefallens am Auffinden von Beziehungen und Verhältnissen der Symmetrie, des Parallelismus usw. Welches von beiden Momenten entwicklungsgeschichtlich älter ist, ob sie beide vielleicht gleichzeitig getrennt, einzeln auftreten oder ob das eine in der Urgeschichte der Menschheit oder der frühesten Kindheit des einzelnen Individuums später auftritt als das andere, dieses etwa gar voraussetzt oder nicht, ... — dies alles näher zu untersuchen, ist hier nicht unsere Aufgabe; hier kommt es vorläufig nur darauf an, nicht historisch, sondern nur rein morphologisch die Reihe der Kunstmittel zu klassifizieren und die wesensverschiedenen Gruppen zu scheiden, und von diesem Standpunkt aus muß man gewiß das zweite Moment, als den Ausgangspunkt aller Konstruktion, für (wenigstens morphologisch) entwicklungsgeschichtlich höherstehend erklären. Um lästige Wiederholungen und weitschweifige Erläuterungen zu ersparen, möchte ich mir erlauben, für diese beiden soeben erörterten Momente ein für allemal feste *termini technici* einzuführen, die mir durch die Natur des Gegenstandes nahegelegt scheinen. Das erste, rein sinnliche Moment, das wir als für die primitiven Kulturzustände so charakteristisch erkannten, kann man wohl am zweckmäßigsten als das primitive Moment bezeichnen, während ich für das zweite den in der modernen Psychologie und Ästhetik verwendeten Ausdruck primärästhetisch vorschlagen, das Moment also als das primärästhetische Moment bezeichnen möchte. Beide Begriffe sollen uns für unsere weiteren Untersuchungen, speziell auf musikwissenschaftlichem Gebiete, zur Basis dienen.

Die allmähliche Entfaltung dieses zweiterwähnten Momentes — sowohl die geschichtliche, wie die rein formale oder morphologische Entwickelung — geht nun in der Weise vor sich, daß gewisse Grundelemente (Striche, Punkte, Kreise usw.) durch Gruppierung in regelmäßigen Zwischenräumen, durch symmetrische Gegenüber- und Zusammenstellung zu einem Ganzen höherer Ordnung verbunden werden[1]), das jenen Grundelementen gegenüber als ein komplizierteres, organisches Gefüge durch deutliche, ebenmäßige Gliederung sich

[1]) Vd. Grosse l. c. pg. 143 ff., wo als einfachster, rhythmischer Urtypus, als tiefstes, rhythmisches Gebilde die regelmäßige Wiederkehr einer Einheit (eines Tons, einer Figur, einer Bewegung) hingestellt wird. Grosse führt (Anmerkung 2 auf pg. 143) als Beispiele hierfür die Ornamente auf den Tonschüsseln der Heimberger Hausindustrie an, wie sie schweizerische und süddeutsche Jahrmärkte feilbieten; höhere Formen sind bereits die Band-, Naht- und Saumornamente (textile Muster), Zickzacklinie usw.

auszeichnet. Als die einfachsten Typen solcher elementaren Konstruktionsformen wären die geometrischen Figuren zu nennen. Striche und Punkte, I und ·, werden symmetrisch gruppiert: I · I · I · I usw. oder zu neuen Gebilden zusammengesetzt, z. B. △△, · . · + ⁝ ·⁝· u. s. f. und diese Gebilde allmählich wieder zu Gruppen in gleichförmiger Reihenfolge symmetrisch verbunden, etwa

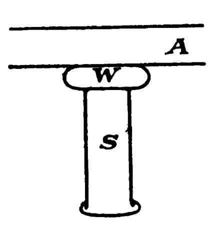
IOIOIOIOI
IOIOIOI usw.

und diese Zusammensetzungen werden nun immer mannigfaltiger und komplizierter, je mehr Formtypen, langsam und mühselig, Schritt für Schritt (denn die noch ungelenke Phantasie des Urmenschen oder des auf primitiver Kulturstufe lebenden Wilden vermag nur mühsam und ganz allmählich sich emporzuringen zur Erhebung über die bloße Nachahmung des ihm durch die umgebende Natur vor Augen Gestellten, zum Selbstschaffen, zum Erfinden eines wirklich Neuen) erobert und verarbeitet werden. So entstehen dann die verschiedenen Gruppen der sogenannten „primitiven" Ornamente, als deren Grundkategorie Grosse die geometrischen und Flecht-, Band- und Naht- sowie die Saumornamente bezeichnet[1]). Als Fortsetzung und höhere Form kann man dieser Aufzählung noch die Kettenornamente hinzufügen, von denen aus dann der Übergang zu den höheren Ornamenten stattfindet. Uns interessiert hier dieser ganze Entwickelungsgang nur insofern, als wir in ihm ganz deutlich das immer mächtigere sich Entfalten des primärästhetischen Momentes verfolgen können, das, indem es stets wieder gewonnene, niedrigere Formen zu neuen Gruppen zusammensetzt, neue Beziehungen anknüpft, neue Zentren entdeckt und so Systeme immer höheren Ranges konstruiert, durch eine Architektonik gleichsam immer weiterer Bogen zu den höchsten und letzten Formen der Architektonik fortschreitet.

In diesem obersten, letzten Entwickelungsstadium tritt das bereits erwähnte dritte Moment auf, für das ich, der Kürze halber, in Hinkunft den Terminus „Architektonisches Moment" anwenden zu dürfen bitte. Das Charakteristische dieses Symptoms höchster Entwickelung liegt darin, daß — während in den niederen Kulturphasen das Ornament ohne strenge Wahl der zu verzierenden Stelle rein willkürlich angewendet wird, wo und wann immer der

[1]) ibid. pg. 113. Wenn freilich Grosse a. a. O. gegen die ältere, kulturhistorische Ansicht, daß die geometrischen Muster ein Beweis für die natürliche Vorliebe der einfachsten Menschen für die einfachsten, ästhetischen Verhältnisse seien, polemisiert, so übersieht er, glaube ich, die fundamentale Bedeutung des primär-ästhetischen Momentes, wie sie sich auch in den Anfängen der Musik, z. B. in der Freude des Kindes und des Wilden an streng rhythmischem Klatschen, Stampfen, Tönen von Schlaginstrumenten, Glocken usw. äußert. Vgl. zu diesem Thema übrigens die späterhin noch ausführlicher heranzuziehenden Werke von Charles Engel: music of the most ancient nations, London 1864, Richard Wallaschek: primitive music, London 1893 und Karl Bücher: Arbeit und Rhythmus. Leipzig 1904, Teubner, 3. Auflage.

sinnliche Reiz der Farbe den primitiven Menschen berauscht oder eine gleichförmig geregelte Wiederkehr einer Einheit, ein bestimmter Rhythmus (im Neben- oder Nacheinander, räumlich oder zeitlich) ihn zu einem kindlichen Spiel mit Konstruktionen und Gruppengliedern anlockt —, jetzt der durch jahrtausendlange Kulturarbeit gereifter und nüchterner gewordene Mensch, der nun die gesegnetste Frucht der Kultur: Maßhalten und Selbstbeherrschung errungen hat, das Ornament mit maßvollem, streng abgrenzendem Blick nur dort anwendet, wo die besondere Wichtigkeit einer Stelle für den Bau des Ganzen, z. B. der Stütz- und Mittelpunkte der ganzen architektonischen Gliederung, ein scharfes Hervortreten solcher Dispositionsangelpunkte wünschenswert macht. Ein Beispiel hierfür: Die Stelle *W*, wo der Architrav *A* mit der Säule *S*, die ihn trägt, zusammenstößt, ist von besonderer Wichtigkeit, denn sie ist ein Stütz- und Angelpunkt der architektonischen Gliederung; schon das rein praktische Interesse des Baumeisters erfordert daher, daß diese Stelle besonders stark und zuverlässig gefügt sei, um die auf ihr ruhende Last aushalten zu können. Es wird daher an dieser Stelle das Material stärker und massiver angebracht werden, und es wird so eine Materialanschoppung, ein Wulst entstehen, durch den von vornherein angezeigt wird: hier ist ein architektonischer Stützpunkt. Vielleicht ist aus diesem rein praktischen, rohesten Bedürfnis der Anfang alles architektonischen Momentes (aller architektonischen Profilation) herzuleiten: indem der Mensch, seiner praktischen Erfahrung gemäß, bei jeder solchen Stelle, wo eine derartige Anhäufung des Materials stattfand, sich erinnerte, daß hier ein besonders wichtiger, architektonischer Stützpunkt, ein Angelpunkt der Disposition vorliege, lernte er allmählich, instinktiv mit der Vorstellung architektonischer Disposition die Vorstellung einer solchen Hervorhebung der wichtigsten Punkte zu verbinden, so daß er, hieran gewöhnt, auch dann an dieser Gewohnheit, — die ihm schließlich ganz in sein Fühlen und Denken übergegangen, sozusagen zur automatischen Reaktion geworden war, — festhielt, naturgemäß festhalten mußte, wenn bei anderer Tätigkeit mit anderem Material, z. B. beim kindlich spielenden Konstruieren von Linien und Figuren, etwa im Sande oder auf Blättern, eine durch das Material begründete Notwendigkeit zu einer Hervorhebung und Verstärkung solcher Stellen (also etwa der Anfangs-, End-, Mittel- und Schnittpunkte der Linien) gar nicht gegeben war. So mochte sich etwa — in Jahrtausende, vielleicht Jahrzehntausende fortgesetzter Vererbung und Übung, — diese Anlage und Neigung immer stärker ausprägen und sich eben das ausbilden, was wir oben als architektonisches Moment bezeichnet haben. Zugleich ist aber aus dieser nur flüchtig skizzierten Andeutung auch ersichtlich, daß eine Grenzlinie zwischen dem architektonischen und primärästhetischen Moment nicht gezogen werden kann; eines geht allmählich in das andere über, und das



Auftreten des einen zieht notwendig auch das andere nach sich. Das primär-ästhetische Moment ist selbst schon ein architektonisches Moment niederer Potenz, und letzteres nur die sublimste, letzte Konsequenz des ersteren, genau wie primär-ästhetisches Konstruieren nur eine niedere, rohere Erscheinungsform architektonischer Disposition ist und diese nur die letzte, vollendetste Konsequenz jener. Immerhin aber ist das primär-ästhetische Moment rein formal-entwicklungsgeschichtlich (d. h. also morphologisch) wie historisch die Voraussetzung des architektonischen.

Kehren wir aber wieder zu dem eben gebrachten Beispiel zurück! Je stärker das primär-ästhetische Gefühl sich ausbildet, um so stärker wird auch das Bedürfnis nach immer detaillierterer Hervorhebung (Profilation) der Dispositionspunkte werden. Sind uranfänglich nur die allerwichtigsten und architektonisch gefährlichsten Stellen verstärkt und herausgearbeitet worden, so wird nun immer liebevoller auch auf praktisch minder wichtige Dispositionspunkte große Sorgfalt verwendet: es wird zum ästhetischen Bedürfnis, was früher nur praktische Notwendigkeit war. Es gilt nicht mehr als nützlich und notwendig, sondern als angenehm und wohlgefällig, wenn die ganze architektonische Gliederung so stark als möglich hervorgehoben wird, also möglichst klar hervortritt. Und auch jede einzelne Stelle, die eine größere Anhäufung von Material erheischte und erhielt, wird jetzt als ein architektonisches Ganzes im Kleinen aufgefaßt und demgemäß nach strengstem Ebenmaß konstruiert und ausgeglichen. Der Wulst, der ursprünglich gewiß recht roh und plump unförmlich aufgehäuft worden war, wird jetzt nach allen Seiten schön geglättet, abgeschliffen, symmetrisch konstruiert und abgezirkelt. Jene Kanten und Linien, mit welchen er nach unten an die Säule, nach oben an den Architrav stößt, werden als architektonisch bedeutsame Grenzen, als Dispositionslinien empfunden, und man sucht sie, in angemessenem Verhältnisse zum Ganzen, hervorzuheben, also durch entsprechende Anhäufung von Material an diesen Linien. Es bilden sich also an diesen Stellen reliefartig hervortretende Streifen, die symmetrisch durch einen zweiten oder dritten dünnern, parallellaufenden verstärkt werden. Je mehr sich das primär-ästhetische Bedürfnis ausbildet, um so erfindungsreicher wird man in der Art und Weise der Gruppierung des angehäuften Materials auf solchen Stellen: Linien, Punkte, Kreise, geometrische Figuren, Band- und Kettenornamente werden angebracht: — kurz, aus dem plumpen Wulst von Material wird das Kapitäl mit seinen Ornamenten. Analog verfährt man an allen andern Dispositionsstellen ersten, zweiten usw. Ranges; je mehr das Vermögen des Konstruierens im Großen wächst, um so mehr dringt das primär-ästhetische Moment auch ins kleine und bis ins kleinste Detail: parallel der Architektonik immer weiterer Bogen entwickelt sich, gleichsam als Negativ und Spiegelbild, eine Miniaturarchitektonik engster Bögen, die nichts anderes ist als das getreueste Abbild jener großen Architektonik, in so und so vielmal verkleinertem Maßstabe. So bildet

sich, historisch wie rein formalgenetisch, eine lange Kette von Entwickelungsstadien, in der, von den niedersten, primär-ästhetischen Gruppierungen an, aufsteigend durch immer schärfere Herausarbeitung und Profilation der Gliederungspunkte, der Übergang zu den höchsten architektonischen Formen stattfindet, deren typisches Merkmal die Vereinigung der soeben besprochenen drei Momente (unter spezieller Vorherrschaft des letzten) bildet.

Hiermit kehren wir von diesem Exkurs in das Gebiet der bildenden Kunst wieder zu unserem Probleme zurück und wollen nun versuchen, die gefundenen Resultate hierauf in Anwendung zu bringen. Wenn der Ausdruck Ornament mehr als eine bloße Metapher, wenn er fähig sein soll, als wissenschaftlicher Terminus zu fungieren, so müssen offenbar alle Kennzeichen des Begriffes Ornamentik, wie wir ihn jetzt auf dem Gebiete der bildenden Kunst vorfanden und analysierten, auch an den musikalischen Ornamenten gefunden werden können. Ist dies nun auch wirklich der Fall?

Bei der hohen Bedeutung, die innerhalb der Musik in entwicklungsgeschichtlicher Hinsicht speziell der Vokalmusik zukommt, und bei dem innigen Kontakt, in dem diese wieder mit den Gesetzen der Sprache steht, ist es begreiflich, daß jede Untersuchung über entwicklungsgeschichtlich so weit zurückreichende, musikalische Gebilde wie die Ornamente *eo ipso* dazu gedrängt wird, auf gewisse sprachliche Erscheinungen zurückzugreifen und auch sie in den Kreis ihrer Betrachtung hereinzuziehen. Um so bedauerlicher ist es, daß eigentlich noch kein einziger Versuch gemacht worden ist, die Sprache auf ihren Gehalt an embryonalen, musikalischen Elementen zu untersuchen. Zwar sind — von einigen, meist ganz allgemeinen Vergleichen und Parallelen[1]) abgesehen — einzelne Ansätze hierzu gemacht worden[2]), so die ungemein

[1]) Vgl. z. B. Maurice Griveau: „Parallèle de la musique et du language" (Riv. mus. IV 1897, pg. 252—266) und „Prépositions, préfixes et suffixes en musique" (ibid. IV. pg. 689—706). Ferner Michel Brenet: „Essai sur les origines de la musique descriptive" (ibid. XIV. 1907, pg. 725—751 und XV. 1908, pg. 457—487 und 671—700), worin der Autor den Nachweis für die Existenz einer Art musikalischer Onomatopoeie u. dglch. zu erbringen sucht, insofern er das lineare Profil gewisser Volksgesänge aus den topographischen Verhältnissen zu erklären sucht. Sehr geistvolle, diesbezügliche Ausführungen enthalten ferner die Untersuchungen von Fausto Torrefranca in „Le origini della musica" (Riv. mus. XIV. 1907, pg. 555—594 (speziell das Kap.: *„La musica e l'evoluzione del pensiero e del linguaggio nell' uomo"*, pg. 586 ff.) und *„L'allitterazione musicale"* (ibid. pg. 180 ff.), in welch letzterer Arbeit er unter seinem Terminus „musikalische Allitteration" dieselbe Eigenschaft der Melopöie versteht, die man sonst gemeinüblich mit „Perihelese" und „periheletisch" bezeichnet.

[2]) Vgl. die Bemerkungen über die Bedeutung der Kadenz in den primitiven Sprachen bei E. B. Tylor: „primitive culture". London 1871. 2 vols. — Ferner Herbert Spencer: „on the origine and function of music" (Essays I. vol.: *scientific, political and speculative.* London 1858. pg. 359 und Mind, Oktober 1890). — Desgleichen Riemanns bereits oben zitierte Arbeit: „Wurzelt der musikalische Rhythmus im Sprachrhythmus?" (V. f. M. II. pg. 488—496) sowie einzelne Ausführungen in William Dwight Whitneys: „Indische Grammatik" (übersetzt von Heinrich Zimmermann, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1879) § 76—96, 128, 130, 135, Franz Bopps „Kritische Grammatik der Sanskritsprache", Wickes „Hebrew accentuation" usw.

interessante und wertvolle Arbeit Martin Haugs über den vedischen Akzent[1]) u. a., aber bei der schwer zu erreichenden Vereinigung gründlicher philologischer und musikwissenschaftlicher Fachbildung ist leider nicht zu hoffen, daß dieses heikle Grenzgebiet bald eingehender bebaut werden sollte. Wenn ich mir daher als Nichtphilologe die nachfolgenden flüchtigen Bemerkungen erlaube, so bitte ich, dies damit entschuldigen zu wollen, daß ich dadurch nur die berufenen Kompetenzen auf das vorliegende Problem aufmerksam zu machen und zu einer eingehenden Beschäftigung mit demselben anzuregen beabsichtigte. Daß die auf derartige Untersuchungen aufgewendete Mühe gewiß keine verlorene wäre, glaube ich um so mehr, als es mir scheint, daß in der Tat an der Sprache sich Symptome von Ornamentik in unserem Sinne konstatieren lassen. Vor allem die romanischen Sprachen (unter diesen namentlich Italienisch, Spanisch und Portugiesisch) scheinen daran sehr reich zu sein. Es sei mir gestattet, nur im Vorübergehen auf einige der am meisten ins Auge fallenden Beispiele hinzuweisen. Was zunächst das primitive Moment, das Schwelgen und sich Berauschen an der Klangfülle des Lautes, des Vokales betrifft, so äußert sich dies darin, daß langen, akzentuierten Vokalen, gleichsam um sie recht auszukosten[2]), ihre berauschende Klangfülle noch plastischer abzurunden, ein anderer, höherer oder tieferer, unbetonter Vokal vor- oder nachschlagartig vor- oder nachgesetzt wird, z. B. *fiéro, **u**ómo, ric**u**érda, p**u**ésto.* In den germanischen Sprachen scheinen solche Ornamente viel seltener vorzukommen; immerhin trifft man sie auch hier: so im Mittelhochdeutschen (z. B. múoter, gúot, líep, múeze) und in deutschen Volksdialekten (z. B. im Österreichischen, Wienerischen: Wé**a**n, lí**a**b, schí**a**ch, hé**a**nzen usw.), wo bekanntlich das dem Vokal nachgesetzte o, e, a usw. diesem gleichsam eine Vertiefung, sozusagen eine phonetische Aushöhlung, wenn dieser Ausdruck gestattet ist, verleiht. In all diesen Fällen von Sprachornamenten kann man ganz deutlich Vor- und

[1]) Martin Haug: „Über Wesen und Wert des vedischen Akzents“. (Abhdlg. der Kgl. bayrischen Akademie der Wissenschaften. München 1873.)

[2]) Was dieses Auskosten des Klanges des Vokals anbelangt, so liefert hierfür ein glänzendes Beispiel die Tatsache, daß die italienischen Gesangskomponisten der Renaissancezeit die Anbringung von Passaggien, Läufen und Koloraturen über Textessilben nicht der beliebigen Willkür der Sänger überließen, sondern strenge Regeln für die Anbringung oder Unterlassung solcher Verzierungen aufstellten, Regeln, denen zufolge die Länge oder Kürze, die Höhe oder Tiefe des Vokals der betreffenden Silbe (also deren größere oder geringere Klangfülle) allein entscheidend war. So Caccini in seiner Vorrede zu „nuove musiche“ (1601), so Durante in seiner Einleitung zu *„arie devote“* (1608), wo er ausdrücklich verlangt, daß man darauf achte, die *passaggi* nur auf lange Silben und geeignete Vokale fallen zu lassen (*avertendo di farli cader nelle sillabe lunghe e nelle vocali approvate* pg. 30). Etwas später (pg. 31) bestimmt er die *„approvate“* Vokale dadurch, daß er die Vokale **i** und **u** als ungeeignet, als zu hoch resp. zu tief, ausschließt *(luoghi, che impediscono l'intelligenza delle parole, massime . . . nelle vocali odiose, che sono la **i** e la **u**, e che l'una rassembra il nitrire e l'altra l'urlare).* Vd. Hugo Goldschmidt: Die italienische Gesangsmethode des 17. Jahrhunderts und ihre Bedeutung für die Gegenwart. Breslau 1890. pg. 21.

Nachschläge unterscheiden; in den oben gewählten Beispielen ist dies dadurch ersichtlich gemacht, daß der vor- oder nachschlagende Vokal fettgedruckt ist, während der durch das Ornament „vertiefte" oder „ausgehöhlte" Vokal selbst durch den darübergesetzten Akzent gekennzeichnet wurde. Allen diesen Sprachornamenten kommen alle typischen Symptome, wie wir sie eben als charakteristisch für das Ornament fanden, zu; vom primitiven Moment, d. i. der sinnlichen Klangfreude an der Klangfülle des Vokals, war bereits oben die Rede. Aber auch das primär-ästhetische und architektonische lassen sich daran aufweisen; wir werden weiter unten ausführlicher uns damit zu beschäftigen haben. Hier sei nur auf eines noch aufmerksam gemacht: sowie das Wesen des Vorschlags darin liegt, daß einem Ton ganz kurz der nächste von oben oder unten her, also gewöhnlich ein Halbton oder Ganzton, flüchtig voranhuscht, genau so scheint auch im Sprachornament vorzugsweise der in der Klangfarbenreihe der Vokale zunächststehende Vokal nach der Höhe oder Tiefe zu dem zu ornamentierenden Vokal als Vor- oder Nachschlag beigegeben zu werden: so also z. B. dem o das nach unten zu nächste u, dem e das von oben her nächste i, dem a das von oben her nächste e (im Spanischen und Portugiesischen beliebter Vorschlag, im Italienischen allerdings meist i). Im Spanischen und Portugiesischen wird gern e (seltener a) durch ein nachschlagendes i vertieft, z. B. *recéita, abaixo, abrunheiro, conceitear, piqueiro, cancioneiro* usw. Übrigens muß man beim Aufsuchen und der Klassifizierung von Sprachornamenten mit großer Vorsicht zu Werke gehen; denn viele auf den ersten Anblick als Sprachornamente erscheinende Vokalkopulationen erweisen sich, wenn man der Ethymologie des Wortes nachgeht, als durch Ausfall eines ursprünglich zwei Silben trennenden Wurzelkonsonanten entstanden, z. B. *paura* (aus pavore), *séance* (aus *sedentia*), *confier* (aus *confidare*) usw. (Auch von den vorhin angeführten portugiesischen Beispielen gehören *receita* [= *recepta*] und *conceitear* [= *conceptiare*] hierher). Es liegt auf der Hand, daß man in einem solchen Falle eigentlich nicht von einem Sprachornament sprechen kann. Ähnlich verhält es sich dort, wo ein Konsonant aus irgendwelchen Gründen ausfiel und nun durch einen vor- oder nachschlagenden, allerdings wohl als halbkonsonantisch verwendeten Vokal ersetzt wird. So ist im Italienischen namentlich der Vorschlag i vor a häufig als Ersatz eines ausgefallenen Wurzelkonsonanten l (z. B. *fiamma, pianta, piombo, fiume, fiore* für *flamma, planta, plumbum, flumen, flore*), im Spanischen und Portugiesischen ein dem Stammvokal e nachschlagendes i als Ersatz für ausgefallene Konsonanten, z. B. p, c (*receita* für *recepta, leito* für *lectum* usw.). Ein weiterer Ausnahmsfall ist der in den romanischen Sprachen ebenfalls ungemein häufige, daß aus der ursprünglichen lateinischen Endsilbe *-erius, -arius, -anius* durch Metathesis das i der Endsilbe in die vorangehende vorletzte Silbe gezogen und mit deren Vokal als Nachschlag verschmolzen wird, so daß dann — oft noch mit weiterem Wegfall des die beiden Silben trennenden r oder n [z. B.

im Französischen und Italienischen: Endung *ain* aus lateinischem *anius*, Endung *ajo* aus lateinischem *arius*] — die portugiesische Endung *eiro*, die italienische *ajo*, die französische *ain*, *air* usw. entsteht. Wir sehen also: schon bei der kurzen Stichprobe, beim ersten wahllosen Griff, den wir in den Schatz der Sprachornamente tun, bietet sich uns eine reiche Fülle und Vielfältigkeit ornamentaler Typen, und diese Vielfältigkeit wird natürlich immer reicher und größer werden, je größer der Kreis der zur Untersuchung herangezogenen Sprachen und Sprachstämme sein wird. Gemeinsam aber ist allen diesen Sprachornamenten — trotz aller Verschiedenheit der Typen —, immer das eine, daß sie, wie gesagt, streng nur dazu dienen, den Vokal besonders klangvoll hervorzuheben, sein Volumen zu vergrößern, ihn gleichsam zu vertiefen, auszuhöhlen, voluminöser zu machen oder wie man es sonst ausdrücken will. So vertieft der Romane, dem die Vokale der lateinischen Stammworte *ferus*, *homo*, *recordor*, *positus* noch immer zu wenig Klangfülle haben, den an sich schon langen Vokal[1]), indem er ihn durch den Vorschlag noch mehr verlängert und durch den Kontrast seines Klanges gegen den des ornamentierenden Vokals noch stärker hervorhebt[2]): *fiero*, *uomo*, *ricuerda*; ähnlich der Marchfeldbauer, wenn er dem i oder u in „lieb", „Futter", „gut", „Tuch" ein nachschlagendes a oder i hinzusetzt: li**a**b, fu**a**tta, gu**i**t (oder gu**a**t), tu**i**ch (oder tu**a**ch). Immer aber ist die Länge und Betonung des Vokals die *Conditio sine qua non* für die Anbringung des Ornamentes. Dies zeigt schon am deutlichsten, daß wir es hier nicht bloß mit dem ersten Moment, der rein sinnlichen Klangfreude, zu tun haben, sondern daß die strenge Auswahl nur der betonten, langen Vokale zu Trägern des Ornaments durch Vermittelung des architektonischen Momentes zustandekommt, das die Hervorhebung (Profilierung) nur jenes Vokals gestattet, der für die Architektonik des Ganzen von der größten Wichtigkeit ist: des Stammvokals der betonten Silbe. Schwie-

[1]) Nebenbei bemerkt, ist es wohl kein Zufall, daß dieselbe romanische Frühzeit, die aus dem Latein die romanischen Sprachen entstehen läßt, indem sie aus den ursprünglichen Silben durch Elision, Synkope, Apokope, Methathesis usw. die Vokale oder Konsonanten hinauswirft, sie versetzt und umstellt, Vokale verschmilzt und Konsonanten, besonders gerne Liquidae, durch Sprachornamente (vor- oder nachschlagende Vokale) ersetzt, wie wir dies oben sahen, — es ist, sage ich, gewiß kein Zufall, daß diese Zeit dieselben Ornamente, die sie in der Sprache einführte, und dieselben Vokale, die sie aus den ursprünglichen Silben der lateinischen Stammformen verdrängte, als Vor- und Nachschlag, als Ornament, in Gestalt der Liquescentes in die Musik einführte. Vgl. Paléographie musicale (Solesmes 1889 ff.) Bd. II. pg. 46. — Bernoulli: Die Choralnotenschrift bei Hymnen und Sequenzen. Leipzig 1898, Breitkopf & Härtel. (Abschnitt: Liquescenten.) — Dom Pothier: Mélodies Grégoriennes, Tournay 1881 (Abschnitt: Les neumes liquescentes).

[2]) Wie innig Vokal und Ornament ineinander verschmelzen, zeigen Erscheinungen wie der Diphtong ão, ã, die Aussprache der Silben ins, uns im Portugiesischen usw. Auch das spanische n͠g, ñ, ll, das italienische gn, das französische j, die romanische Aussprache der Liquidaekumulierungen überhaupt dürften hierher zu rechnen sein (ähnlich den liquescentes im gregorianischen Gesange).

riger dagegen ist es, das Vorhandensein des primär-ästhetischen Moments in der Gruppierung der Vokale nachzuweisen. Indes auch hierfür dürften sich an den angeführten Beispielen von Sprachornamenten Symptome zeigen lassen. Auch wenn wir nicht wüßten, daß von den Alten die größte Sorgfalt auf ebenmäßige Glättung und Abrundung sowie Harmonie jedes einzelnen Wortes und seiner Melodie verwendet wurde, könnten wir dies aus der überaus sorgfältigen, bis ins kleinste Detail ausgefeilten, bewunderungswürdigen Filigran-Architektonik des gregorianischen Gesangs entnehmen; ich erinnere hier nur an die eingehenden Analysen der *Paléographie musicale* sowie an das berühmte Kapitel XV im *Micrologus* des Guido Aretinus[1]), in welchem die primär-ästhetischen und architektonischen Details der gregorianischen Epoche ihren klassischen Ausdruck gefunden haben. Es wäre nun sehr wunderlich, wenn derselbe Zeitgeist, der in der gregorianischen Choralkunst ein so sublimes, bis auf die feinsten und zartesten Miniaturschnitzereien und duftigsten Tonarabesken sich erstreckendes Gefühl für Ebenmaß, Harmonie und Symmetrie zeigt, in seiner andern, großen Schöpfung, den romanischen Sprachen, hiervon etwas vermissen lassen sollte. In der Tat scheint in der Architektonik der romanischen Sprachformen ein solches Streben nach Ebenmaß und Gleichgewicht zum Vorschein zu kommen, nicht bloß in der Syntax und dem Periodenbau, von welchen es bekannt ist, sondern auch vom Aufbau der einzelnen Silben eines Wortes. So wie von den Alten die Quantität der einzelnen Silben sorgfältigst gewogen, ausgeglichen, und jedes Wort, jeder Vers gleichsam zu einem kleinen Kunstwerk spiegelblank zugeschliffen und poliert wurde, so scheint es auch in rein klanglicher Hinsicht der Fall gewesen zu sein und zeigt sich noch in den romanischen Sprachen. Worte, wie etwa *cincuenta, cielo, fiore, cinteada, piume, Lisbõa, Beira, campeador* usw. scheinen deutlich von einer strengen Ökonomik in der Verteilung und Gruppierung der Vokale zu sprechen, einem sorgfältigen Abwägen und Streben nach Gleichgewicht, das dem tiefen Vokal der einen Silbe höhere Vokale in den anderen Silben gleichsam zur Kompensation an die Seite, einen mittleren gleichsam zur Vermittelung zwischen einen hohen und einen tiefen schiebt, einem höheren oder tieferen das Gleichgewicht gibt, indem sie ihn mit zwei andern von mittlerer Tonlage einfriedet usw. Namentlich die Lautschemata der romanischen Deklinationen und Konjugationen sowie der romanische Satz- und Periodenbau zeigen dieses Klangkompensationsprinzip in seiner prachtvollsten, herrlichsten Vollendung. Es ist hier nicht der Ort und auch nicht meine Aufgabe, auf eine Analyse der sprach-architektonischen und -ornamentalen Gebilde

[1]) „Guidonis Aretini micrologus de disciplina artis musicae". Gerbert scriptores II. (cap. XV auf pg. 14—18.) Derselbe, übersetzt und erläutert von Raymund Schlecht in den M. f. M. V. 1873 (samt Anmerkungen und Zusätzen auf pg. 167—177), spez. Kap. XV auf pg. 152 ff. Vgl. ferner Riemann: St. z. G. d. N. pg. 197 ff. und Peter Wagner: E. i. d. gr. M. pg. 215—217.

näher einzugehen; ich muß dies Berufenen, Philologen, überlassen. Für unsere Zwecke wollen wir nur die Beobachtung mit uns nehmen, daß der gewöhnlichste Typus des sprachlichen Ornamentes in der vor- oder nachschlagsartigen Hinzusetzung eines ganz kurzen, unbetonten, höheren oder tieferen Vokals zu einem langen, betonten Vokal von anderer Höhe besteht; im Italienischen *(lieto, uomo)*, Spanischen *(cinteada)* und Portugiesischen *(õa, õe, ãe, ão)* ist dies gerne der nächst höhere oder tiefere in der Reihenfolge der Vokale nach ihrer Klanghöhe (u, o, a, e, i), — um so bemerkenswerter, als sich hierdurch eine überraschende Analogie mit dem musikalischen Ornamente ergibt, das ebenfalls (wie z. B. Triller, Vorschlag, Pralltriller, Gruppo usw.) mit Vorliebe den nächst höheren oder nächst tieferen Ton als Nebennote zuhilfe nimmt.

Und hiermit sind wir endlich auf musikalischem Grund und Boden angelangt und wenden uns der Frage zu, ob auch beim musikalischen Ornament sich die drei für das Ornament der bildenden Kunst und das Sprachornament charakteristischen Momente nachweisen lassen. Es ist nun recht bezeichnend, daß gerade von den Meistern des Klaviers, also jenes Instruments, das in der neueren Zeit wohl am meisten für die Ausbildung und Verbreitung der musikalischen Ornamentik gewirkt hat, Ausdrücke angewendet werden, die einer Deutung im Sinne des primitiven Moments auf halbem Wege entgegenkommen. Wenn z. B. Girolamo Diruta in seinem Transsilvano[1]) vom Anschlag eines Tones den Ausdruck *accarezzare* gebraucht, und diese Bezeichnung, vom 19. Jahrhundert aufgenommen, in verschiedenen Klavierschulen, z. B. in Kalkbrenners „Pianoforteschule" (op. 500) als „Liebkosen" *(caresser)* der Taste und in Kontskis „*Indispensable du pianiste*" (op. 100) als *carezzando* (für einen bestimmten Anschlagseffekt[2])) wiederkehrt, so ist in diesem „Liebkosen", sinnlichen Streicheln und sanft über den Rand der Tasten Hingleiten offenbar eine Äußerung des primitiven, d. i. sinnlichen Moments, ein im Klange des Tones sich wohllüstig Berauschen, nicht zu verkennen. Wenn nun die altitalienischen Gesangsschulen des 16. und 17. Jahrhunderts, z. B. Caccini in der bereits oben erwähnten Vorrede zu „*nuove musiche*"[3]), ausdrücklich vorschreiben, daß die Passaggien und Verzierungen nur auf jenen Vokalen angebracht werden dürfen, welche wegen ihrer hellen Klangfülle sich dazu am besten eignen (weshalb **a** vorzugsweise hierzu verwendet wurde), so ist hierin ebenfalls das primitive Moment unverkennbar. Endlich zeigen die Typen der Ornamente — der alten, längst in Vergessenheit gesunkenen, wie der noch gegenwärtig in Gebrauch stehenden — nur zu deutlich alle Symptome des in Rede stehenden Momentes. Man betrachte z. B. den Triller, Mordent, Pralltriller, Doppelschlag usw.! Was zeigen sie alle bis zum Über-

---

[1]) V. f. M. VIII. Karl Krebs: „Girolamo Dirutas Transsilvano" pg. 325.

[2]) Vgl. A. Kullak: Ästhetik des Klavierspieles. 4. Auflg. Leipzig 1905 (C. F. Kahnt Nachflgr.) pg. 103.

[3]) Gschm.: I. G. pg. 21.

maß? —: ein Ton, der Hauptton, wird fortwährend festgehalten, immer wieder angeschlagen, fortwährend hinausgezogen und vom Neuen wiederholt usw., der Sänger oder Spieler kann sich darin nicht genug tun, sich nicht satt daran hören, sich nicht losreißen von diesem Schwelgen im Sinnlichen des Klanges des Tons. Grillparzer hat in seiner Novelle „Der arme Spielmann“[1]) eine ganz prächtig treffende Schilderung dieser primitiven Klangfreude gegeben: „Ein leiser, aber bestimmt gegriffener Ton schwoll bis zur Heftigkeit, senkte sich, verklang, um gleich darauf wieder bis zum lautesten Gellen emporzusteigen, und zwar immer derselbe Ton, mit einer Art genußreichem Daraufberuhen wiederholt. Endlich kam ein Intervall. Es war die Quarte. Hatte der Spieler sich vorher an dem Klange des einzelnen Tones geweidet, so war nun das gleichsam wohllüstige Schmecken dieses harmonischen Verhältnisses noch ungleich fühlbarer. Sprungweise gegriffen, zugleich gestrichen, durch die dazwischen liegende Stufenreihe höchst holperig verbunden, die Terz markiert, wiederholt, die Quinte darangefügt, einmal mit zitterndem Klang, wie ein stilles Weinen, ausgehalten, verhallend, dann in wirbelnder Schnelligkeit ewig wiederholt, immer dieselben Verhältnisse, die nämlichen Töne. . . . . . Statt . . . nach Sinn und Rhythmus zu betonen, hob er heraus, verlängerte er die dem Gehör wohltuenden Noten und Intervalle, ja, nahm keinen Anstand, sie willkürlich zu wiederholen, wobei sein Gesicht oft geradezu den Ausdruck der Verzückung annahm.“ Die hier gegebene Schilderung ist typisch für die Äußerung der Wirkung des primitiven Moments: das vom Dichter beschriebene Sich-Entzücken und wohllüstige Sich-Berauschen am Klange des Tons stellt sich immer ontogenetisch wie phylogenetisch auf der tiefsten, ersten und niedrigsten Stufe musikalischer Entwicklung ein, also ontogenetisch beim Kind und Idioten, phylogenetisch beim Urmenschen, Wilden und auf höheren Kulturständen in den tiefen Schichten des Volkes. Hier, beim Wilden und im niederen Volk, steigert sich die berauschende Wirkung des Klanges oft direkt zu einem wilden Rausch, einem dämonischen Faszinieren, Erregen und zur Raserei Aufpeitschen usw. Diese „hypnotisierende“, „berauschende“, „einschläfernde“ Wirkung des fortwährend wiederholten Klanges ist daher auch schon von verschiedenen Beobachtern erwähnt worden und Gegenstand öfterer Besprechung gewesen[2]).

[1]) Grillparzer, sämtliche Werke, Band 11, pg. 42—44. (Berlin, Knaurs Nachfolger.)

[2]) So Wallaschek: „Das musikalische Gedächtnis“ (V. f. M. VIII. pg. 228, über die „hypnotisierende“ Wirkung der Musik), so Fausto Torrefranca: „Le origini della musica“ (Riv. mus. XIV. 1907, pg. 569ff.) über die „einschläfernde“, „berauschende“, „hypnotisierende“ Wirkung des lang anhaltenden, dauernden oder wiederholten Tones, speziell beim Wilden und Urmenschen, so Souriano und Beauquier (beide bei Torrefranca, ibid. pg. 569, 570.) Für die Volksmusik, Bauernlieder usw. haben namentlich u. a. Beauquier (l. c.) und Ludwig Kuba („Einiges über das istro-dalmatinische Lied“, Sitzungsbericht des III. Kongresses der Internationalen Musikgesellschaft, Wien 1909, Abtlg.: Folkloristica), ersterer die Bedeutung der Tonwiederholung in der Volksmusik, letzterer das Entzücken des istro-dalmatinischen Volkes am Klange, hervorgehoben.

So hat z. B. Torrefranca[1]) mit Recht betont, welche Bedeutung die Wiederholung (oder auch lange Dauer, sei es *in continuo,* sei es mit kurzer Unterbrechung durch andere Töne) eines Tones oder einer kurzen Phrase (einiger weniger Töne) für den primitiven Menschen hat, nicht bloß in der Musik der Primitiven und des Orients (der Chinesen, Javaner), ja selbst der Griechen, sondern auch für das Kind, in den Wiegenliedern, deren einschläfernde Wirkung er ebenfalls auf dieses, von ihm, wie schon erwähnt, als *alliterazione musicale*[2]) bezeichnete Moment zurückführt. Das eine ist sicher: daß es ein Kennzeichen primitiver oder frühen Entwicklungsstadien angehöriger Musik ist; wo immer wir die Musik solcher Kulturstufen oder -epochen untersuchen, stoßen wir darauf. (Wir werden im zweiten Hauptteil unserer Betrachtung uns eingehender damit zu beschäftigen haben.) Wenn daher Richard Wagner in seinen Nibelungen (z. B. „Siegfried", und schon früher im „Rheingold") als Leitmotiv eine eintönig auf demselben Ton herumhämmernde und um ihn sich herumdrehende Tongruppe verwendet, so hat er, — vielleicht, ohne es zu wissen, ganz unabsichtlich — tatsächlich damit eine Melodie grauester Vorzeit, aus den tiefsten Tiefen primitivster Urzustände, heraufgeholt und zaubert mit einem Schlag diese ganze, längst versunkene und begrabene Urzeit und Urwelt vor uns hin[3]).

Aber nicht bloß die einfache Tonwiederholung ist ein Symptom des primitiven Moments; wir werden später, im zweiten Hauptteil unserer Untersuchung, noch auf andere Typen stoßen, die ebenfalls noch hierher gehören: es sind dies alle jene mannigfaltigen Arten von Stimmäußerungen, die sich mit schluchzen- oder geheulähnlichem Durchgleiten mehrerer Tonstufen von einem Ton zu einem andern bewegen. Auch jene Verzierungen, die ein solches Hinüberziehen und portamentoartiges Fortschleppen zu andern Tonstufen darstellen, wie z. B. die alten *accenti, ports de voix,* die modernen Vorschläge, Schleifer usw. dienen alle nur dazu, die Hauptnote um so länger auszudehnen, — sei es nun, daß sich der zweite, neue Ton nur mühsam durch Dehnung, Ziehen, Fortschleifen und endliches Abreißen des Haupttones loslöst (*accenti, port de voix,* Nachschlag, Vorhalt, *appoggiatur*) oder der andere Ton nur als eine Art schluchzenden Suchens und Tastens (*cercare la nota*) nach

---

[1]) Trfr. l. c. pg. 584, wo er ein Beispiel einer solchen kurzen, fortwährend wiederholten, primitiven Tonreihe (der „antropofaghi" von St. Cristina) bringt, die bei fortwährender Wiederholung die primitive Psyche in höchste Erregung versetzt.

[2]) Trfr. „L'alliterazione musicale" (Riv. mus. XIV. 1907, pg. 180 ff.) und „L'alliterazione e lo sviluppo della tonalità" (ibid. XIV. 1907, pg. 863—875.)

[3]) Vgl. auch hier wieder Torrefranca, der in seiner „alliterazione musicale" (l. c. pg. 182) sich mit mir in den gleichen Ausführungen begegnet und die Anwendung der „musikalischen Alliteration" bei Wagner in Parallele bringt mit dessen poetischer Alliteration, — beides als Symptome und Ausdrucksmittel primitiver und archaischer Entwicklungsstufen, nach denen Wagner mit dem sicheren Instinkte des Genius griff zur Erreichung der von ihm beabsichtigten Wirkung.

der Hauptnote hingestellt wird, die, sobald sie erreicht ist, als Ziel und Endpunkt der ganzen Bewegung erscheint (Vorschlag, *acciaccatur*, Schleifer). Das primitive Moment endlich zeigt sich auch darin, daß musikalisch ungebildete oder tiefstehende Individuen in naiver Weise an allen möglichen und unmöglichen Stellen, — wo nur überhaupt die Klangfülle des angeschlagenen Tons (z. B. auf dem Klavier) sie reizt, — um ihn recht nach Herzenslust auskosten, sich recht ausschwelgen zu können, unzählige Ornamentphrasen, wie Triller, Doppelschläge usw. anbringen; man kann das jeden Tag am Vortrag ungebildeter Dilettanten sowie am Gesang des Volkes (z. B. in den Kirchen) beobachten [1]).

Ist so die hohe Bedeutung des primitiven Momentes für die Anwendung des Ornamentes außer Zweifel, so ist nicht sogleich auf den ersten Blick das primär-ästhetische Moment zu konstatieren. Der Grund hierfür mag zum Teil darin liegen, daß unsere moderne, musikalische Architektonik zu so weiten Bogenwölbungen der Rhythmik vorwärtsgeschritten ist, daß sie uns enge, niedrige, kurze Gliederungen, wie sie ja das primär-ästhetische Moment vorzugsweise schafft, nur selten mehr zum Bewußtsein kommen läßt. Schon Combarieu [2]) hat ausgesprochen, daß enge, kurze, rhythmische Bogenwölbungen das Symptom niederer, unentwickelter, roher Kunstphasen seien, weite, schwerer übersehbare Gliederungen dagegen die einer hochentwickelten, fortgeschrittenen Kunst, und Rietsch hat das Zutreffende dieses Satzes für die Musik der neueren und neuesten Zeit nachgewiesen [3]). Wir werden im Verlaufe unserer Untersuchungen (im zweiten Hauptteile) zu wiederholtenmalen Gelegenheit haben, wahrzunehmen, daß die Entwickelung der Architektonik schrittweise von den frühesten, niedersten Phasen herauf bis zu den höchsten Stufen moderner, musikalischer Architektonik, wie sie z. B. in Richard Wagners letzten Werken

[1]) Wie sehr z. B. im deutschen Volke die Neigung zu derartigen Verbrämungen der Melodie vorherrscht, dafür liefert ein charakteristisches Beispiel folgende, von Max Schneider („Die alte Choralpassion in der Gegenwart“, Z. I. M. G. VI, pg. 493—495) notierte Vortragsweise



Daß man in unseren Kirchen das Volk ebenso singen, z. B. das Michael Haydnsche Lied „Hier liegt vor deiner Majestät“ so vortragen hört:




braucht nicht erst weiter ausgeführt zu werden. Und daß es im slavischen und italienischen Süden, z. B. in den österreichischen Küstenländern, in dieser Hinsicht noch viel bunter hergeht, hatte ich selbst Gelegenheit, zu konstatieren. (Vgl. „Volkslieder in Lussingrande“ S. I. M. G. IV, pg. 615 ff.)

[2]) Combarieu: Théorie du rythme dans la composition moderne d'après la doctrine antique. Paris 1897. (Cfr. Rietsch: Tkst. pg. 94.)

[3]) Rietsch, l. c. pg. 89 ff., 120 ff.

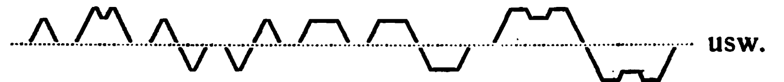
sich darstellt, in einer allmählichen Erweiterung engster und enger Bogenwölbungen zu immer weiteren, höher gewölbten, rhythmischen Konstruktionen besteht, und daß sich dieser Prozeß in jeder Kunstepoche in verkleinertem Maßstab stets von neuem wiederholt, z. B. in der Entwickelung der Musik von Bach bis Wagner sich deutlich nachweisen läßt[1]). Gebilde, die eine knappe, enge, rhythmische Konstruktion, z. B. von je zwei Gliedern, je drei, je vier, je acht zusammen, scharf getrennt nebeneinander hingestellt, aufweisen, müssen daher auf uns den Eindruck archaistischer Formen machen, von Überresten einer längst versunkenen, längst vermoderten Kunst, — was sie ja auch wirklich sind. Um so mehr muß es daher frappieren, mitten in der Rüstkammer der Musik der Gegenwart eine Schar von Kunstmitteln und Formen anzutreffen, die sowohl in rein melodischer, als auch in architektonischer Hinsicht inmitten des übrigen technischen Apparates wie aus der musikalischen Ur-Eiszeit in die Gegenwart herein verirrte, erratische Blöcke sich ausnehmen. In melodischer Hinsicht: da sie gegenüber der freien, weite Intervallschritte als selbstverständlich jeden Augenblick mühelos zurücklegenden Tonbewegung der modernen Melopöie ein um einen einzigen Ton mühsam sich Herumwälzen, nicht von ihm Loskommen, das sogenannte „periheletische" „Circumvolvieren" zeigen; — in architektonischer Hinsicht: wegen der ganz kurzen, ängstlich sorgfältigen, peinlich symmetrischen, rhythmischen Wölbung. Man betrachte z. B. Formeln wie


usw.,

die einfach ideale Schulbeispiele für die Demonstration des primitiven und primär-ästhetischen Momentes abgeben. Namentlich in letzterer Hinsicht sind sie wichtig, weil sich in ihrem Aufbau dieselbe strenge Symmetrie nachweisen läßt, wie sie auf der gleichen Entwickelungsstufe der Ornamentik der bildenden Kunst in den geometrischen Figuren-, Band- und Kettenornamenten zum Ausdruck kommt. Dasselbe Kompensieren und Ausgleichen, wie wir es bereits

[1]) Wenn in Eduard Krügers „System der Tonkunst" (Leipzig, Breitkopf & Härtel 1866) pg. 77 auf Grund der Zeisingschen Forschungen (Adolf Zeising: Ästhetische Forschungen. Frankfurt a. M. 1855) die Regel des goldenen Schnittes als auch für die Musik geltend an verschiedenen Rhythmen demonstriert und die rhythmische Symmetrie und Eurhythmie durch Konstruktion zusammengesetzter, geometrischer Figuren — etwa nach Art der Kristallnetze in der Mineralogie — veranschaulicht wird, so ist dies noch die Nachwirkung der streng symmetrischen, verhältnismäßig noch sehr einfachen Architektonik der Klassiker, — derselben Struktur, für die auch Adolf Kullak („Das musikalisch-Schöne" Leipzig 1858, pg. 80) das Zeisingsche Proportionalgesetz nachzuweisen sucht (namentlich in Haydns und Mozarts Werken). Vd. Otto Jahn: „W. A. Mozart", 4. Bd., Leipzig 1859 (Breitkopf & Härtel) Bd. IV, pg. 140, Anmerkung, und pg. 252 ff. Bez. des goldenen Schnittes in der Musik überhaupt vgl. Friedrich Bösenberg: Harmoniegefühl und goldener Schnitt. Die Analyse der Klangfarbe. Zwei musikpsychologische Abhandlungen usw. C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig 1911. 8°.

früher an den Sprachornamenten entdeckten, tritt hier noch viel deutlicher gesetzgebend auf. Einer Bewegung nach aufwärts wird eine gleich große abwärts entgegengestellt, einer längeren Note eine Anzahl kürzer, deren Summe die Zeitdauer der langen ergibt usw., — kurz, es sind genau dieselben Gesetze, wie sie Guido Aretinus im Kapitel XV des *Micrologus de disciplina artis musicae* zusammengestellt hat[1]), und wie sie im gregorianischen Gesang zu so bewunderungswürdiger Feinheit ausgebildet worden waren. Der letzte Rest dieses einst allmächtigen Stilgesetzes hat sich in der Versteinerung als Ornament in die Gegenwart forterhalten: in den Ornamentformeln, den Melismen, Kadenzen, ja sogar in dem Rezitativ, bzw. den Schlußformeln desselben bei den Klassikern lassen sich die fossilen Überbleibsel gregorianischer Konstruktionsprinzipien erkennen[2]). Graphisch lassen sich die Schemata dieser Konstruktionen etwa so darstellen:




wobei die punktierte Linie ............... das Niveau des Haupttones, des *tonus currens* im gregorianischen Gesang, darstellt. Es leuchtet ein, daß also auch

[1]) Gerb. scrptrs. II, pg. 14—17: ... *„ac summopere caveatur talis neumarum distributio, ut cum neumae tum ejusdem soni repercussione tum duorum aut plurium connexione fiant, semper tamen aut in numero vocum aut in ratione tonorum neumae alterutrum conferantur atque respondeant, nunc aequae aequis, nunc duplae vel triplae simplicibus, atque alias collatione sesquialtera vel sesquitertia....* (pg. 15): *Item ut reciprocata neuma eadem via, qua venerat, redeat, ac per eadem vestigia recurrat. Item, ut qualem ambitum vel lineam una facit saliendo ab acutis, talem inclinatam altera e regione opponat respondendo a gravibus, sicut fit, cum in puteo nos cum imagine nostra contraspeculamur."* Ein letzter Nachklang dieses hier ausgesprochenen Kompensationsprinzips, nur vom Nacheinander in der Melopöie auf das Gleichzeitig-, Neben- und Miteinander in der Diaphonie und Harmonie übertragen, weht uns wohl, ein halbes Jahrtausend später, aus Girolamo Dirutas Regeln über die Anwendung der Diminution entgegen, die er davon abhängig macht, daß von zwei gleichzeitig singenden Stimmen deren eine *minima*, die andere *breves* singe, in welchem Falle dann die *breves* singende, während die andere ihre *minima* ausführt, den auszuhaltenden Ton immer wieder anschlagen müsse, um die Zeit auszufüllen. (Vd. Dannreuther: „musical ornamentation" 2 vol., London 1895, Novello & Ewer. I. vol., Chapt. I, pg. 2 ff.) Und auch in den Gesetzen für die Gegenführung der Stimmen in den bereits im 14. Jhdt. zu stereotypen Formeln entwickelten Klauseln und Kadenzen des mehrstimmigen Satzes (z. B.: daß dem schließenden, fallenden Sekundenschritt des Tenors ein steigender Sekundenschritt des Diskants korrespondieren müsse) werden wir wohl die Abstammung von dem oben erörterten Symmetrie- und Kompensationsprinzip erkennen dürfen. (Vgl. Riemann, Musiklexikon, Artikel: Kadenz, und Guido Adler: Studien zur Geschichte der Harmonie, Wien 1881, Carl Gerolds Söhne.) Über Symmetrie in der Stimmführung vd.: „Die symmetrische Umkehrung in der Musik" von Hermann Schröder. P. I. M. G. VIII. Beiheft, Leipzig 1902.

[2]) Wir werden uns im zweiten Hauptteil noch eingehender damit zu beschäftigen haben, dort soll dann auch in historischer und genetischer Hinsicht der Nachweis für die Gültigkeit der oben aufgestellten Behauptung erbracht werden, die sich hier zunächst nur vom Standpunkte rein morphologischer Betrachtung uns aufdrängte.

hier, in der Musik, das primär-ästhetische Moment gerade so wie in der bildenden Kunst nur eine niederere Form der Architektonik ist und als solche ganz unmerklich überleitet zu den höheren und höchsten Konstruktionsformen[1]). Das Mittel und Werkzeug hierzu ist auch hier wieder das architektonische Moment. Analog den für das Ornament in der bildenden Kunst gegebenen Ausführungen müßte auch beim musikalischen das architektonische Moment darin zum Ausdruck kommen, daß das Ornament nur auf den rhythmischen Knoten- und Dispositionspunkten angebracht werden dürfte. Solche sind offenbar Anfangs- und Endton sowie alle Stellen, wo die „rhythmische Einheit" wiederkehrt, also der sogenannte gute Taktteil. In der Tat bringt der Eintritt des Rhythmus die stärkere Betonung dieser Stellen mit sich: je stärker das rhythmische Gefühl, desto schärfer werden sie hervorgehoben[2]), desto stärker betont. Es ist sehr bezeichnend, daß die Entstehung der musikalischen Architektonik des 17. und 18. Jahrhunderts mit ihrer strengen Taktgliederung (gegenüber der Mensur der Niederländer) durch Girolamo Dirutas[3]) Unterscheidung von *dite buone e cattive* eingeleitet und begleitet wird. Wenn Mathis Lussy[4]) in dem Anhalten des Schlußtones als Ruhepunktes das Wesen und die Grundlage des Rhythmus erblickt, wenn er die Abgrenzung des einzelnen rhythmischen Gliedes durch je einen starken Ton am Anfang und Ende als im Wesen des Rhythmus liegend angibt, so ist die Analogie mit der Rhythmik der bildenden Kunst klar, — eine Analogie, die derselbe Autor noch näher ausgeführt hat, wenn er die rhythmischen Gruppen mit den Bogen der Baukunst vergleicht, die wie die rhythmischen auf Stützen und Pfeilern gelagert seien[5]). Was oben von der Entstehung des architektonischen Moments in der bildenden Kunst gesagt wurde, gilt analog auch hier: wie dort an den architektonischen Angel- und Stützpunkten eine Anhäufung von Material, ein Wulst sich bildet, so wird auch hier das rhythmische Dispositionsskelett oder Kristallisationssystem durch Anhäufung von Klang-, von Tonmaterial an den

[1]) Dies läßt sich deutlich in der Architektonik unserer Klassiker verfolgen, wo historisch wie formal-entwicklungsgeschichtlich die engbogige Miniaturkonstruktion ihrer Ornamente zugleich als Mittel zur Erweiterung der Gesamtarchitektonik benutzt wird; zeuge dessen jene Übergangsformen (vom Ornament im engsten Sinne zu architektonischen Formen), die, — alle noch bunt durcheinander zusammengewürfelt, unter dem Begriff „Manieren" mitinbegriffen —, als *batteries*, Rauscher, kurz alle Arten akkordisch zerlegender Figuren bekannt sind, ferner Sequenzen, Rosalien usw. bis zu den durch die *cadenza* der Klassiker erweiterten Schlußformeln (*stretta*), und die Variation, womit wir auch schon in den architektonischen Formen angelangt sind. Vgl. Jahn: Mozart l. c. IV. pg. 252, 253 ff.

[2]) Vgl. Hugo Riemann: Musikalische Dynamik und Agogik, Hamburg 1884, pg. 10 ff.

[3]) Vd. Dannreuther l. c. I. vol. chapter I, pg. 2 ff.

[4]) Mathis Lussy: Die Korrelation zwischen Takt und Rhythmus (deutsch von Rietsch, V. f. M. I. pg. 143—146).

[5]) Lussy: Le rythme musical, son origine, sa fonction et son accentuation, Paris 1897, pg. 5. Vgl. V. f. M. I. Kritiken und Referate: „Zur neueren Literatur über die Reform der musikalischen Vortragszeichen" von Mathis Lussy (deutsch von Rietsch) pg. 546—559.

Knotenpunkten hervorgehoben, d. h. es wird an diesen Stellen der Ton besonders laut hervorgestoßen und länger ausgehalten, oder es genügt ein einzelner Ton nicht mehr, und es werden mehrere oder viele Töne an dieser Stelle angebracht, — Melismen. In allen Fällen wird dadurch diese Stelle bedeutend vor den andern hervorgehoben, sie tritt gleichsam reliefartig, plastisch, profilmäßig hervor. Wirklich sind es auch diese Arten von Profilierung, die uns in der Geschichte der Musik als zur Herausarbeitung des architektonischen Moments verwendet, begegnen. Und zwar scheint die entwickelungsgeschichtliche Reihenfolge die zu sein, daß auf den niedersten Stufen der Profilation direkt aus dem Langaushalten eines Tons Melismen entstehen, die, anfänglich kurz und eigentlich nichts weiter als Kadenztonanfälle, allmählich bei fortschreitender Entwickelung auf den höheren Stufen immer reicher sich entfalten, um schließlich, nach einem erreichten Höhepunkt üppigst und maßlos überwuchernder Tonschnörkeleien, wieder — und zwar sehr schnell, oft fast mit einem Schlag, in gewaltsamer Reaktion — zu verkümmern und ganz zu verschwinden, worauf das inzwischen erstarkte rhythmische Gefühl sich mit der Profilation der Dispositionseinschnitte durch einfache längere Tondauer oder aber durch höhere Tonlage begnügt. (Für ersteren Fall liefert die Profilation im protestantischen Choral, für letzteren die akzentische, d. i. akzentuierende Profilation, z. B. des Rezitativs, reichliche Beispiele.) Wie deutlich das hier skizzierte Entwickelungsschema in der Geschichte z. B. der abendländischen Musik immer wieder zutage tritt, dafür nur folgende Beispiele: auf den melismatisch überwuchernden ambrosianischen Gesang folgt als Reaktion der streng akzentische frühgregorianische, auf den mit Koloraturen und Schnörkeln aller Art überladenen Minne- und vor allem Meistergesang folgt das einfach syllabische Lied der deutschen Meister des 16. Jahrhunderts und der streng syllabische, nur durch einfache Länge profilierende protestantische Choralgesang, auf die bis zum höchsten Raffinement gesteigerte Diminutionskunst der Italiener des 16. Jahrhunderts folgt die gewaltige Reaktion der florentinischen Oper mit ihrem nüchternen, streng syllabischen und akzentuierenden Sprachgesang, auf die bis zur sublimsten Detailausfeilung gediehene Ornamentierkunst der Franzosen des 17. und 18. Jahrhunderts folgt die rhetorische Deklamation der Lully-Rameauschen, bzw. der Gluckschen Oper, auf die Koloratur- und Bravourarien der italienischen Oper der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts folgt das Wagnersche Musikdrama mit seinem rezitatorischen Gesangsstil usw., und diese Beispiele ließen sich beliebig vermehren, je mehr Stile, Zeiten und Rassen man in den Kreis seiner Betrachtung ziehen wollte. Allen den eben angeführten Fällen von Profilation ist gemeinsam: Hervorhebung des Tones durch Anhäufung von „Tonmasse“, von „Klangmaterial“ (entsprechend dem „Wulst“ in der bildenden Kunst) auf den betreffenden Dispositionseinschnitten, — sei es nun quantitativ (erhöhte Notenanzahl: durch Wiederholung desselben Tons, durch Melismen), sei es qualitativ (durch erhöhte Dauer oder durch erhöhte

Phonationsintensität). Der durch diese „Tonmasse"häufung erzielte Eindruck ist dann der gleichsam räumlicher Ausdehnung, Vertiefung, Hervorhebung, Aushöhlung (oder wie man es sonst bezeichnen will!), also dasselbe, was heute, nach Richard Wagners bekanntem Wort, in der neueren Musik durch die Harmonie erreicht wird, nur mit dem Unterschied, daß in unserem Falle rein lineare Mittel — Melismen oder Einzeltöne — eine sozusagen stereoskopische[1]) Wirkung zu ersetzen suchen müssen, während der Harmonie dieser Umweg erspart bleibt. Immerhin ist interessant, daß die oben angeführte Reihenfolge der verschiedenen Profilationsarten ganz im Sinne der Analogie mit der Ornamentik der bildenden Kunst wäre, bei der zuerst eine bloße stärkere Aufhäufung der Materie erfolgte und dann, bei fortwährend steigender Entwickelung und Verfeinerung des Sinnes für primär-ästhetische Gestaltung, eine immer sorgfältigere, symmetrische Gruppierung vorgenommen wird. Auf musikalischem Gebiete können wir den analogen Vorgang deutlich verfolgen: ursprünglich lang ausgehalten und stark, laut hervorgehoben, wird der Ton an der Dispositionsstelle (also Anfang oder meistens Ende, *tenor* im gregorianischen Gesang) bald als ermüdend, beschwerlich und langweilig empfunden, und nach Abwechslung getrachtet. Diese wird erzielt, indem man den Ton in mehrere kürzere auflöst, die immer zahlreicher werden, je länger die Dauer des ursprünglichen, einzelnen Tones war. (Daß diese Zerlegung auf das Schema der Zerlegung[2]) eines Akzentes in höhere und tiefere Töne zurückzuführen oder vielmehr, besser gesagt, mit diesem identisch ist, — nämlich

$$\wedge = /\backslash, \quad ♩ = ♪♪$$

—, sei hier dem dritten Hauptteil, wo wir diesen Vorgang genauer zu untersuchen und bis in die Urzeit zu verfolgen Gelegenheit haben werden, vorweggenommen.) Wie nun Stärke und Dauer des Tones abhängig waren von der Wichtigkeit und dem Range, den die betreffende Dispositionsstelle in der Architektonik des Ganzen einnimmt, — also z. B. im gregorianischen Gesang als Kolon, Komma oder Punktkadenz —, so werden auch diese Melismen um so länger oder kürzer sein, je wichtiger oder minder wichtig die Stelle ist, an der sie angebracht sind. (Wir werden später, im zweiten Hauptteil, Gelegenheit haben, in der Geschichte des gregorianischen Gesangs die mit

---

[1]) Vgl. Peter Wagner: E. i. d. gr. M. pg. 26, wo der Harmonie die gleiche Stellung und Aufgabe zuerkannt wird. Betreffend Verwendung der Ornamentik zur Profilation vd. Kuhlo l. c. pg. 23, der von „Hebung des unterlegten Gedankens" als Zweck der Ornamentik spricht, ferner pg. 31 ff. Desgleichen V. f. M. VIII, Peter Wagner: „Das Madrigal und Palestrina", pg. 443, 444 und 449. — Über Verzierungsformeln auf dem Auftakte vd. Mathis Lussy: L'anacrouse dans la musique moderne. Paris 1903 (librairie Fischbacher) pg. 11 ff. (*anacrouses fleuries, brodées*) und pg. 27, 28 ff.

[2]) Vgl. Torrefranca: „Le origini della musica" (Riv. mus. XIV. pg. 576), wo er zu der gleichen Urformel der Tonzerlegung ($/\backslash$) gelangt wie ich.

wachsendem Profilationssinne immer reicher werdende Entfaltung der Melismen über den Distinktionsstellen zu verfolgen und so ein schlagendes Beispiel des allgemeinen, dem biogenetischen Grundgesetze der Naturwissenschaften korrespondierenden Kunstentwickelungsgesetzes zu beobachten: daß jede einzelne Kunstphase, gleichsam ontogenetisch, im Kleinen kurz zusammenfassend, stets wieder denselben Prozeß von neuem durchmacht und ein Stück weiter führt, der vorher im Großen von der Kunst der gesamten Menschheit langsam, phylogenetisch, durchschritten worden war[1]. In diese Melismen wird nun bei immer mehr sich verfeinerndem, architektonischem Gefühl das primär-ästhetische Moment eingeführt: die einzelnen Töne, in die der ursprüngliche lange, *tenor*, zerlegt wurde, werden streng symmetrisch in der oben angeführten Weise gruppiert, ins Gleichgewicht gebracht, durch Kompensation der einzelnen Tonschritte Ebenmaß hergestellt, und die Proportionalität zwischen der Länge der Melismen und der architektonischen Bedeutung der Stelle so weit geführt, daß Dispositionsstellen gleichen Ranges auch gleich lange, oft selbst gleichlautende Melismen entsprechen, also musikalische Reime entstehen. Namentlich im gregorianischen Gesang, in den Gesängen der *trouvères, troubadours* und Minnesinger und im katholischen deutschen Kirchenlied sind solche musikalische Reime häufig, und Peter Wagner[2], Dom Pothier[3], die *Paléographie musicale*[4], Ferdinand Wolf[5], Oskar Fleischer[6] u. a. haben darauf aufmerksam gemacht und sich mit diesbezüglichen Analysen eingehender beschäftigt. Wir brauchen hier vorläufig nicht darauf einzugehen, da wir es gegenwärtig nur mit dem noch heute gebräuchlichen Ornament, bzw. der Demonstration des architektonischen Moments in dessen Anwendung zu tun haben. Nur ein historisches Detail, betreffend die Überleitung zur musikalischen Architektonik der Gegenwart, finde hier noch Erwähnung. Es war früher davon die Sprache, daß die altitalienischen Gesangsschulen, z. B. Caccini u. a., für die Anbringung der *passaggi* lange, klanghelle Vokale forderten, dagegen zu dumpfe oder zu hohe (z. B. u, i) verbannten, da ein Kolorieren

[1] Über Einführung des Entwicklungsgedankens, speziell „den Versuch, die Herbert Spencersche Evolutionstheorie nicht nur generell, wie es Spencer selbst getan hat, auf die Geschichte der Tonkunst zu übertragen, sondern auch in die einzelnen Epochen und auf die einzelnen Gattungen der Musik zu übertragen", vide Guido Adler: „Musik und Musikwissenschaft" (Jahrbuch Peters pro 1898, V. Jhrgg., hrsggb. v. Emil Vogel, Leipzig, Peters, 1899), pg. 35. — Desgleichen: „L'evoluzione nella musica, appunto sulla theoria di Herbert Spencer" von Oscar Chilesotti (in Riv. mus. V. pg. 559—573).

[2] Peter Wagner, Einführung in die gregorianischen Melodien, Freiburg i. d. Schw. 1895.

[3] Dom Pothier: Les mélodies Gregoriennes, Tournay 1881.

[4] Paléographie musicale, par les frères O. B. de l'abbaye Solesmes. Solesmes 1889 ff., 6 vol.

[5] Ferdinand Wolf: Über die Lais, Sequenzen und Leiche. Heidelberg 1841.

[6] Oskar Fleischer: Neumenstudien, 2 vol. 1895 (betr. Korrespondenz der Länge der Melismen und Tenorhalte mit der architektonischen Bedeutung der Stelle, sowie überhaupt die ganze Pneumalehre).

auf solchen leicht einem „Heulen" und „Wiehern" ähnelte, wie Durante[1]) sich ausdrückt. Wenn nun Durante, Caccini[2]) ähnlich Zacconi[3]) u. a. so streng lange Vokale als allein geeignet für *passaggi* postulieren und kurze hiervon ausschließen, so liegt dem zwar als wichtigster Grund das primitive Moment, die Eignung des Vokals für Wohllaut u. dgl. zugrunde, aber vielleicht ist die Vermutung nicht ganz abzuweisen, daß, wenn z. B. Zacconi betonte Vokale fordert, hierin eine Wirkung der akzentischen Profilation, d. h. der Hervorhebung der Akzentsilben durch Melismen, zu erblicken ist. Im frühen gregorianischen Gesange ist bekanntlich das akzentuierende Prinzip musikalisch durchaus noch nicht berücksichtigt: Melismen über betonten und unbetonten Silben kommen gleich häufig vor[4]). Dies ändert sich allmählich mit dem Fortschreiten der Zeit: je näher dem Ende des Mittelalters, um so mehr bricht sich das akzentische Prinzip, die strenge Rücksicht auf betonte Silben als Träger profilierender Melismen Bahn, bis in der Mitte des 16. Jahrhunderts dieses Prinzip wohl schon (wenigstens im großen Ganzen) als zum Durchbruch gelangt angesehen werden kann[5]). Wenn also das akzentuierende Prinzip gegenüber dem primitiven Momente bereits als ein bedeutender Fortschritt bezeichnet werden muß (insofern eine Hervorhebung der betonten Silbe vor den unbetonten, also eine Scheidung nach dem architektonischen Rang in wichtige und minder wichtige, hauptsächliche und nebensächliche stattfindet), so gilt dies um so mehr von der Hervorhebung des musikalischen guten vor dem schlechten Taktteil, die ebenfalls ungefähr um dieselbe Zeit, also gleichfalls etwa vom 16. zum 17. Jahrhundert, sich durchringt, — ein sehr bedeutungsvolles Moment, da hiermit auch das Prinzip der neueren Musik, die nach Takten gegliederte Architektonik (im Gegensatz zur Mensur der Niederländer oder gar der Architektonik des gregorianischen, byzantinischen und orien-

---

[1]) In der bereits oben zitierten Einleitung zu „arie devote" (Rom 1608) pg. 31, wo er von der Ähnlichkeit solcher Diminutionen mit *„nitrire"* und *„urlare"* spricht. Vd. Gschm. l. c. pg. 21.

[2]) Caccini: Einleitung zu „nuove musiche" (1601). Vd. Gschm. l. c. ibid.

[3]) Zacconi: pratica di musica 1592, Kap.: Verzierungen. Die auf Gesang bezüglichen Kapitel in V. f. M. VII. Friedrich Chrysander: „Lodovico Zacconi als Lehrer des Kunstgesanges" pg. 361, 362.

[4]) Vgl. Peter Wagner l. c. pg. 268, 269; — Oskar Fleischer l. c. II. Bd. pg. 107 ff. — Dom Pothier: Der gregorianische Choral (deutsch von P. Ambros Kienle, Prag, Emaus 1883) pg. 155. — Bernouilli: l. c. pg. 149. — Paléographie mus. vol. IV. pg. 69—119, 30; III. pg. 2, 29 (Deutsch: Benediktiner von Solesmes: Einfluß des tonischen Akzents auf die melodische und rhythmische Struktur der gregorianischen Psalmodie. Aus dem Französischen. Freiburg 1894.) Ferner Petits (dissertation sur la psalmodie et les autres parties du plain chant) und Dom Pothiers (Une petite question de grammaire à propos du plain chant) Kontroverse, dargestellt von P. Ambros Kienle in V. f. M. III (Kritiken und Referate) l. c.

[5]) Vide z. B. die Melismenunterlage im deutschen Kirchenlied. Vgl. Karl Severin Meister: Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singeweisen, 2. Bd. Freiburg i. Brsg. 1862 und 1883 (2. Bd. von Bäumker), ähnlich die Arbeiten von Wackernagel u. a.

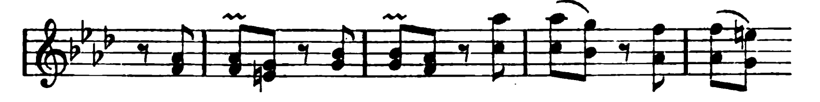
talischen Gesanges) zur Alleinherrschaft gelangt. Im Grunde ist diese Herausarbeitung des guten Taktteiles (vgl. die oben zitierte Stelle von *dite buone* und *dite cattive*) nichts neues; schon auf den primitiven Stufen scheint sie in der stärkeren Betonung und Verlängerung der jedesmaligen Wiederkehr der Einheit vorgebildet[1]). Die Neuerung liegt nur darin, daß, während früher nur in kleinsten und kleinen Gliedern dieser Profilationsmodus statthatte, er jetzt auf die Architektonik des Großen, Ganzen angewendet wird, — also ein Fortschritt von der primär-ästhetischen Miniaturkonstruktion enger Bogen zu der Architektonik großer und weiter Bogenwölbungen stattfindet. Jene Stellen und Einschnitte nun, welche die Grenzen und Angelpunkte der Gliederung markieren, werden also durch Anhäufung von Tonmasse, gleichsam von Tonwülsten hervorgehoben (— etwa wie Segantinis Maltechnik durch Anbringung von Wülsten aus Farbenmaterial, also durch Plastik im buchstäblichen Sinne des Wortes, den plastischen Eindruck seiner Bilder anstrebt und auch erreicht), und mit der fortschreitenden Verfeinerung des primär-ästhetischen Sinnes werden auch diese Tonwülste als architektonische Gebilde im Kleinen streng symmetrisch und ebenmäßig ausgeglichen konstruiert, so daß sie nun als ein fertiges, kleines Ganzes selbständig abgehoben oder aufgesetzt werden können, etwa wie man ein Bild beliebig an die Wand hängen oder wieder herabnehmen kann. Und so wie man beim Anbringen des Bildes an der Wand streng Rücksicht nimmt auf das Verhältnis zur ganzen, leeren Wandfläche (also etwa darauf, daß es symmetrisch zwischen zwei parallellaufenden Wandpfeilern zu hängen komme oder nicht die Symmetrie des Tapetenmusters störe u. dgl.), so werden auch diese aus symmetrisch gegliederter Tonmasse bestehenden Klangwülste (man verzeihe den häßlichen Ausdruck!) mit strenger Rücksichtnahme auf das Verhältnis zur Gesamtarchitektonik, d. i. also an jenen Stellen, die als besonders wichtig hervortreten sollen, nämlich den Angelpunkten der architektonischen Disposition, z. B. dem guten Taktteile, angebracht. Diese selbständigen, kleinen Gebilde, die aus einer primär-ästhetisch gegliederten Tonmasse bestehen, sind es, was man als musikalisches Ornament bezeichnet, und seit ca. dem 16./17. Jahrhundert kann man in ihrer Anwendung immer deutlicher, je näher man der neuesten Zeit kommt, das Zunehmen und Überwiegen des architektonischen Moments konstatieren. Das Ornament wird nicht mehr, wie auf tieferen Entwickelungsstufen, willkürlich angewendet, sondern zur plastischen Hervorhebung der architektonisch wichtigsten Stellen verwendet: Grenzlinien und Angelpunkte der Gliederung werden damit ausgeziert. Analog früheren Entwickelungsphasen, z. B. der gregorianischen Me-

---

[1]) Vgl. Sokolowsky (in Ambros Mskgscht. 3. Auflage, Bd. 1, Leipzig, Leuckart 1887) pg. 50: „Zur rhythmischen Gliederung gehört nicht bloß, daß das Rhythmizomenon nach bestimmten Zeitabschnitten geordnet ist, sondern es muß auch noch der rhythmische Iktus hinzukommen, durch welchen die Grenze des einen rhythmischen Abschnittes von dem andern wahrnehmbar gemacht wird."

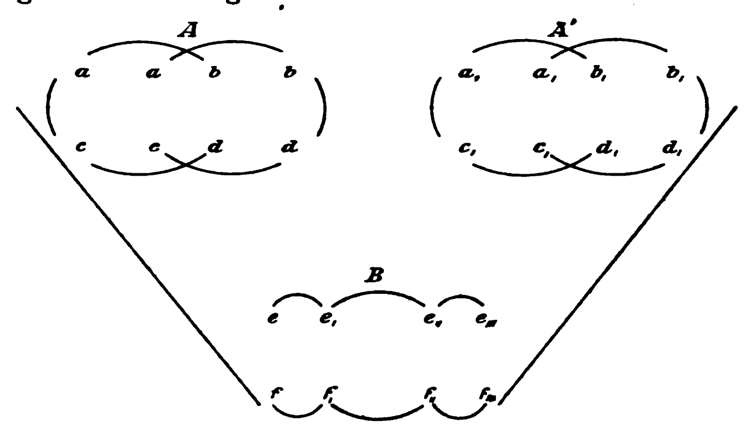
lodiekonstruktion, wiederholen sich auch auf dieser Stufe ähnliche oder gleiche Erscheinungen; je nach dem architektonischen Rang der Dispositionsstelle wird auch die Profilierung durch das Ornament stärker oder schwächer sein, d. h. es werden längere oder kürzere, höhere oder niedrigere Ornamente angebracht werden. (Wenn hier von verschiedenem Rang und Wert der Ornamente gesprochen wird, so ist damit die Stellung gemeint, die sie in der später aufzurollenden, formalen Entwickelungsreihe einnehmen, in die sie nach ihren morphologischen Merkmalen derart eingeordnet sind, daß jene Ornamente, die hauptsächlich Merkmale des primitiven Ornaments zeigen, als niedrigere und niederste Stufen gleich an den Anfang zu stehen kommen, während sie im selben Maße höher rangieren, je mehr sie Merkmale des primärästhetischen und architektonischen, bzw. konstruktiven Moments an sich tragen.) Gleichwichtige Stellen werden dann auch mit gleichwertigen Ornamenten bedacht werden, korrespondierenden Stellen werden auch reimartige Ornamente entsprechen. Diese der Regelmäßigkeit der Kristallformen in der Mineralogie vergleichbare Symmetrie geht so weit, daß, wenn z. B. im Vordersatz einer musikalischen Periode der erste, dritte und fünfte Taktteil Ornamente trägt, sagen wir: einen Mordent auf dem ersten, einen Doppelschlag auf dem dritten, einen Triller auf dem fünften, dann auch im korrespondierenden Nachsatz der Periode die gleichen Taktteile die gleichen Ornamente mit mathematischer Bestimmtheit tragen müssen, wenn nicht der ganze Aufbau zerstört werden soll. (Doch können in gewissen Fällen, zwischen sehr nah verwandten und ähnlichen Ornamenten Vikariate eintreten; so kann unter Umständen ausnahmsweise an Stelle eines Trillers, der über einer kurzen Note, etwa $^1/_{16}$, steht, auf der korrespondierenden Stelle event. ein Pralltriller eintreten u. dgl., doch sind solche Fälle gegenüber der überwältigenden Mehrheit der normalen Fälle immerhin nur in verschwindender Minderheit vorkommende Ausnahmen.) Oder, wenn zweigliedriger Rhythmus engerer Bogen herrscht, wird etwa, sobald der erste Taktteil des ersten Taktes ein Ornament trägt, dasselbe Ornament auch auf dem ersten Taktteil des zweiten, dritten usw. Taktes erscheinen, soweit eben die Periodik reicht. Zwei Beispiele statt vieler!:

J. S. Bach: Wohltemperiertes Klavier, II. Teil, *praeludio XII.*

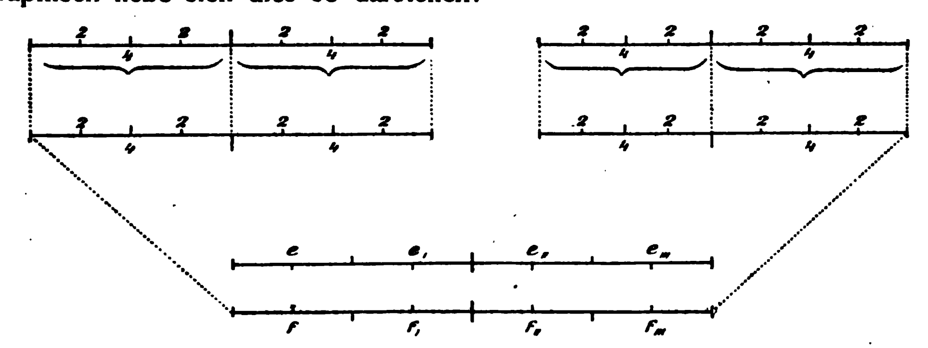


Streng zweigliedriger Rhythmus; je ein Paar hat die gleichen Ornamente, Glied 1 und 2 den Pralltriller, 3 und 4 die Appoggiatur (ausgeschrieben). Im Nachsatz dieses Vordersatzes wird die Profilation durch akkordisch zerlegte, umspielende Figuren bewirkt, die niedrigeren Ornamente des Pralltrillers und der Appoggiatur bereits durch architektonisch konstruierte Melopöiemittel, durch Figuration, ersetzt und so der Übergang zur Konstruktion des weiteren varia-

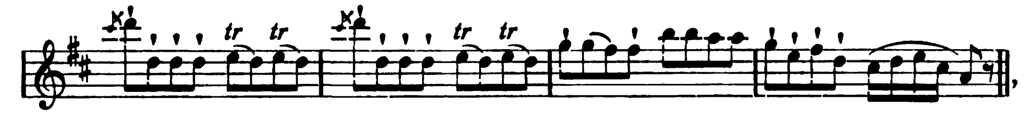
tionenhaft gewonnen. Damit aber nicht genug!: Dem obigen ersten Paar von Gliedern reiht sich ein zweites (von ebenfalls vier Takten) der bereits akkordisch zerlegten Figuren an, hierauf ein genau dem ersten Gliederpaar korrespondierendes (abermals vier Takte), dann ein genau dem zweiten entsprechendes (vier Takte). Hieran schließt sich der aus acht Takten bestehende Nachsatz, der den ganzen Bau des ersten Teiles des *praeludiums* abschließt. Wir haben hier also ganz deutlich die Dreiteilung AA′B, also die alte Meistergesangsform: zwei Stollen und ein Abgesang vor uns. Die gleichen Stollen haben wieder folgende Gliederung:




Graphisch ließe sich dies so darstellen:



wobei durch die Wahl der korrespondierenden Buchstaben, durch die verbindenden Klammern, resp. punktierten Linien die innere musikalische Verwandtschaft der Motive anzudeuten versucht wurde. In musterhafter Symmetrie, mit mathematischer Präzision stehen die Ornamente über den korrespondierenden Stellen: über aa der Pralltriller, über bb die Appoggiatur, und kehren genau korrespondierend auf a,a, und b,b, wieder. Oder in Haydns Sonate I:



deren Symmetrie zu klar zutage liegt, um darüber noch weitere Worte zu verlieren.

Diese Beispiele ließen sich ins Endlose vermehren; die Musik des 18. Jahrhunderts zeigt das architektonische Moment in einfach idealer Genauigkeit und Vollendung. Man nehme den nächsten Band von Bachschen, Händelschen, Couperinschen, Rameauschen usw. Werken her, um sich davon zu überzeugen!

Wir haben schon an dem Bachschen Beispiele gesehen, welch wichtige und bevorzugte Rolle der erste, gute Taktteil bei der Profilierung durch Ornamente spielt. In der Tat ist er ja auch der bevorzugte Taktteil, hinter dem der andere meist zurücktritt. Aber nicht ausschließlich nur dem ersten Taktteil fällt die Ornamentik zu; daneben sind es, wie bereits früher erwähnt, alle Grenzpunkte der Disposition überhaupt, also z. B. das Ende oder der dem letzten Ton vorangehende Vorhalt in der Kadenz, jener offizielle Träger des Ornaments, speziell des Trillers im 17. und 18. Jahrhundert (z. B. bei Bach, Händel u. a.). Auch die *cadenza* unserer Klassiker ist als Auswuchs der Endprofilation zu erwähnen. Außerdem endlich sind es — ähnlich wie in den syntaktischen Perioden der Sprache der geistige Höhepunkt (die durch das Zeichen : bezeichnete Grenzscheide von Vorder- und Nachsatz) auch zugleich das Maximum an Stimmintensität erreicht —, auch auf musikalischem Gebiete die architektonischen Haupt- und Angelpunkte, die durch das Ornament hervorgehoben werden. Es folgt daraus von selbst, daß sich auch die Anbringung des Ornaments im selben Maße ändern muß, als sich die architektonischen Verhältnisse verschieben: erweitern oder verengern. Die Profilation des ersten Taktteiles kann hierfür als eines der deutlichsten und klarsten, aber auch elementarsten und niedrigststehenden Beispiele gelten. Denn offenbar repräsentiert die Zweiteilung, diese einfachste Form und der Urkeim alles Rhythmus[1]), auch die einfachste Urzelle aller Konstruktion überhaupt, und es kann daher eine Architektonik, die nur in engen, stets ängstlich an den allernächsten Pfosten sich klammernden Bogen sich fortspinnt, gewiß keinen andern Rang als den der tiefsten Stufe beanspruchen. Im selben Verhältnisse nun, als die Architektonik zu weiteren Bogen, z. B. zum dreiteiligen Rhythmus, zu großen Periodenbildungen usw. fortschreitet, werden natürlich auch die Zwischenräume zwischen den Ornamente tragenden Punkten immer größer, die Symmetrie wird schwerer zu überschauen, die gegenseitigen Beziehungen der korrespondierenden Stellen werden weniger deutlich sein, — wenigstens auf den ersten Blick —, und wo eine solche engbogige Konstruktion doch ange-

---

[1]) Vgl. Rudolf Westphal: Allgemeine Theorie der musikalischen Rhythmik seit Bach (Leipzig 1880) pg. 183, 184. — Ambros-Sokolowsky: l. c. Bd. I. pg. 95 ff. — Westphal: Elemente des musikalischen Rhythmus (Jena 1872), § 11. — Hupfeld: „Das zwiefache Grundgesetz des Rhythmus und Akzents" (Zeitschrift der deutsch-morgenländischen Gesellschaft VI, pg. 170). — Desgleichen auch Torrefranca: „Le origini della musica" (Riv. mus. XIV. 1907), pg. 559, 567.

troffen wird, empfindet man sie als veraltet, überwunden und niedrigstehend. Dies ist in groben Umrissen der Entwickelungsgang der musikalischen Konstruktion, vom primär-ästhetischen Moment aufwärts bis zu den höchsten Höhen der modernen musikalischen Architektonik[1]), — und mit ihm geht Hand in Hand auch der des Ornamentes. Denn sobald die Symmetrie der engen Bogen über Bord geworfen wird, ist auch das Ornament mit seinen Miniaturdimensionen, die nur für die kleinen Bogenwölbungen bestimmt waren, überflüssig geworden. Gegenüber den kolossalen Dimensionen des Ganzen verschwinden sie, man bemerkt sie gar nicht, — etwa wie man den Metallknauf einer Kirchturmspitze nicht mehr gewahr wird. Wirklich beginnt das Ornament aus der modernen Architektonik zu verschwinden, d. h. es verliert seine alte, versteinerte Zeichensymbolik und verflüssigt sich in die Melodik, geht also in die Gesamtarchitektonik auf; so z. B. bei Wagner[2]) und den Neueren. Damit ist die letzte Phase der Entwickelung des Ornaments erreicht, und zugleich durch dessen Übergang in die melodische Konstruktion[3]) auch hier die Geltung des allgemeinen Grundgesetzes des Fortschrittes von kleinen, engen Bogenwölbungen zu immer weiteren nachgewiesen. Zugleich zeigt dieser Entwickelungsgang auf das klarste, wie innig im modernen Ornament zwei ursprünglich ganz unabhängige und heterogene Grundwurzeln ineinander verwachsen sind: das primitive und das primär-ästhetische Moment (zu dem das architektonische dann, wie wir oben gesehen, nur eine logische, konsequente und verfeinerte Fortbildung und Vervollkommnung darstellt, ohne durch die Kluft einer wesentlichen Heterogenität von ihm geschieden zu sein, wie dies z. B. zwischen primitivem und primär-ästhetischem Moment der Fall ist. Beide, architektonisches und primär-ästhetisches, lassen sich ja darum auch unter dem gemeinsamen Begriff der musikalischen Konstruktion zusammenfassen). Wir werden im dritten Hauptteil Gelegenheit finden zur Wahrnehmung, daß diese zweifache Wurzel des Ornamentes auffallend genau bis ins einzelne Detail der zweifachen Wurzel aller Musik überhaupt entspricht: der Klangfreude und dem Rhythmus; jede Theorie von der Entstehung der Musik nimmt daher von der einen oder der anderen Wurzel her ihren Ausgangspunkt. Aber ob man nun den einen oder den andern Standpunkt ein-

[1]) Vd. Combarieu l. c. (bei Rietsch l. c. pg. 89, 94).

[2]) ibid. pg. 129 ff. Prachtvolle Beispiele für Architektonik weitester Bogen sind u. a. der Anfang des „Rheingold"vorspieles, die einleitenden Takte der „Götterdämmerung", das Cellomotiv (Morgengrauen) der 1. Szene ibid., das Baßklarinettensolo (Morgendämmern am Rhein) im 2. Akt. Vid. Partituren (kleine Studienausgabe, Schott, Mainz 1902) von „Rheingold" I. Bd. pg. 1 ff., „Götterdämmerung" I. Bd., pg. 1, 65, 66. Bd. II. pg. 43 ff.

[3]) Solche Fälle ausgeschriebener Ornamente bietet u. a. der Schlußgesang Isoldens in „Tristan und Isolde", das Motiv „Zu neuen Taten" und Gunthers Ansprache „Brünhild, die hehrste Frau" in „Götterdämmerung", Vorspiel und 2. Akt. Vd. Partituren: „Tristan" (Breitkopf & Härtel, kleine Studienausgabe) pg. 1000 ff., und „Götterdämmerung" I. pg. 73 ff., II. pg. 174 ff. (bei letzterer Stelle die Singstimmen, bei den beiden ersteren das Orchester).

nimmt, von beiden aus wird man mit logischer Notwendigkeit zur Postulierung des dritten Moments geführt: — vom primär-ästhetischen aus, da, wie bereits oben ausgeführt, dieses selbst schon embryonal die Tendenz zur Hervorhebung der Gliederung in sich enthält, — vom primitiven Moment aus, da schon rein physiologisch das Langaushalten eines Tones *(filar il tuono)* ein Anschwellen, Erreichen eines Höhepunktes und Abnehmen der Stimme hervorbringt, so daß schon mit diesem Schema ——< > —— der Urtypus aller rhythmischen Konstruktion geboren ist[1]). Zwischen allen drei Momenten findet so ein gegenseitiges Ineinanderfließen statt: das primitive leitet zum primärästhetischen, dieses zum architektonischen über. Wenn, wie wir oben sahen, Girolamo Diruta[2]) als Typus für die Anwendung des Ornamentes den Fall aufstellt, wo zwei Stimmen gleichzeitig singen, die eine in *brevibus*, die andere in *minimis*, wobei dann die Stimme mit den *breves* den auszuhaltenden Ton immer wieder anschlägt, oder wenn auf den Saiteninstrumenten (z. B. Laute, Theorbe, Harfe, Guitarre, Virginal usw.) ein Ton, der lang fortklingen soll, immer wieder angeschlagen werden muß, so ist damit auch schon der Übergang des primitiven Moments in die beiden andern eingeleitet. Denn indem das Langaushalten des Tones in beiden Fällen — im ersten wegen der Asymmetrie zwischen *breves*- und *minimae*-bewegung, im zweiten wegen des physischen Unvermögens, den Ton lang auszuhalten — durch fortwährendes Wiederanschlagen des Tons ersetzt wird, also an Stelle der ⊟ eine Bewegung 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 tritt und so eine rhythmische Einheit wiederkehrt, wird eo ipso der Rhythmus geboren, der die Gruppe der *minimae* sofort so: 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 disponiert[3]). Schließlich ist dies nichts anderes, als wenn eine leere Fläche, z. B. eine Wand, eine Sandfläche, den primitiven Menschen oder das Kind reizt, sie symmetrisch in gleiche Felder und Unterfelder usw. durch parallel gezogene Striche abzuteilen, die Kanten beim Zusammenstoßen der Wand mit Decke und Fußboden sowie von Wand zu Wand, durch Leisten mit hinziehenden Band- und Kettenornamenten hervorzuheben; in beiden Fällen wird eine räumliche Leere als peinlich empfunden, und zur Beseitigung dieser Unlustquelle tritt eben die primär-ästhetische (und in ihrer Konsequenz die architektonische) Gliederung, kurz: das konstruktive Prinzip ein. Indem solchermaßen primär-ästhetisch disponierte Tonmassen (*Melisma, Diminution* usw.)

---

[1]) Vide Westphal: A. Th. d. m. R., pg. 183, 184. Siehe Anmerkung 1 zu pg. 30.

[2]) Dannreuther, l. c. chapter I.: pag. 2 ff.

[3]) Cfr. Ambros-Sokolowsky, l. c. I. Bd., pg. 50. — Lussy, l. c. (V. f. M. I, pg. 145, deutsch von Rietsch). — Ferner Eduard Hanslick: „Vom musikalisch Schönen" (Leipzig, Barth, 7. Auflage, 1885) Kap. V, pg. 120 ff. Desgleichen Torrefranca (Riv. mus. XIV. 1907), pg. 567 ff., namentlich pg. 579 und 575, an welch letzterer Stelle er sehr richtig ausführt: „. . *che è un fenomeno costante, istintivo, nelle forme popolari di musica, che la prima battuta sia il modello generatore della melodia, il motivo ritmico, che ricorre architettonicamente in essa*".

zuletzt gleichsam versteinerten[1]), d. h. zu altgewohnten, selbstverständlichen Phrasen und Formeln wurden, an denen die schöpferische Phantasie des Menschen nichts mehr zu ändern fand und an die sie daher nicht mehr rührte, weil sie jedes Interesse für sie verloren hatten, entstand das sogenannte Ornament in der Musik, so daß wir in seinem Flechtwerk deutlich die primitiven Urformen[2]) der Musik erkennen und so herauslösen können, wie etwa der Paläontolog aus Abdrücken in Ton- oder Gesteinschichten Pflanzen- und Tierformen der Urzeit erkennen und Petrefakte loslösen kann. In der Verwendung des Ornaments zur architektonischen Profilation kommt diese enge Beziehung des Ornamentes zu den beiden Urwurzeln der Musik deutlich zum Ausdruck: indem die sinnliche Freude am Ton in den Dienst des Rhythmus, dieser wieder in den der Architektonik gestellt wird, und beide zusammen verflochten das Ornament ergeben. Fassen wir also das ganze bisher Entwickelte zusammen, so ergibt sich etwa folgende Abgrenzung des Begriffes „musikalisches Ornament": eine aus sinnlicher Klangfreude hervorgegangene, mehr oder weniger symmetrisch konstruierte Anhäufung und Gruppierung von

---

[1]) Wir werden diesen Prozeß später noch eingehend an der Hand des historischen Materials zu verfolgen haben. — Bez. des der Paläontologie entnommenen Vergleiches cfr. Trfrc. l. c. (Riv. mus. XIV, pg. 575 und 585), wo sich ihm für die melopöischen Urformeln und deren Entwicklungsprozeß usw. ebenfalls die Ausdrücke *„fossili"*, *„fossilizzato"*, *„fossilizazione"* usw. aufdrängen. Übrigens spricht schon Darwin (*descent of man*, deutsch von David Haek bei Reclam, Universalbibliothek, Leipzig, II., pg. 357) einen ähnlichen Gedanken aus, wenn er äußert, daß „die musikalischen Töne in uns schwankend und unbestimmt die starken Gemütsbewegungen einer längstvergangenen Zeit wachrufen".

[2]) Wenn Wallaschek (Über die Bedeutung der Aphasie für den musikalischen Ausdruck" in V. f. M. VII. pg. 66 ff.) nachweist, daß der musikalische Ausdruck aus drei physiologisch trennbaren Elementen besteht, die selbständig erworben werden und verloren gehen können, nämlich 1. sinnlichem Eindruck des Tons und der in der Erinnerung festgehaltenen Vorstellung desselben. 2. Verbindung des Tons mit einem Notenbild. 3. Ausführungsapparat, so zeigt diese Scheidung von sinnlichem Eindruck des Tons und Verbindung des Tons mit dem Notenbild (also der Melodie, der Tongruppe, mit dem linearen Profil der Tongruppierung) einen gewissen Parallelismus mit unserer Scheidung zwischen primitivem (sinnlichem) und konstruktivem (primär-ästhetischem und architektonischem) Moment. Denn offenbar korrespondiert dem sinnlichen Eindruck des Tons objektiv dessen Klangqualität, der Vorstellung des Tons oder der Tongruppe (Melodie) aber deren Struktur oder Gruppierung. Beides sind zwei gänzlich heterogene Momente, die vollkommen getrennt für sich beobachtet, daher ganz so selbständig erworben und verloren werden können wie ihre psychologischen Korrelate. Da nun auch im einzelnen Wahrnehmungsakt der sinnliche Eindruck des Tons dessen Verbindung mit dem Notenbild (das Hören seines Klanges der Vorstellung seines Notenbildes, also linearen Profiles) vorangeht, genau wie das primitive Moment onto- und phylogenetisch dem konstruktiven, so ergäbe sich hier eine merkwürdige Übereinstimmung zwischen physiologischer, morphologischer und historischer Entwicklung des musikalischen Ausdrucks: dieselben Phasen, deren Reihenfolge sein physiologisches Entwickelungsschema darstellten, kehrten also auch in der musikalischen Entwickelungsgeschichte sowohl des einzelnen Individuums als der gesamten Menschheit und auch jeder einzelnen Kunstepoche innerhalb der Geschichte der Musik in unveränderter Reihenfolge wieder.

Tonmasse (sei es durch Tonwiederholung oder Hinzusetzung fremder Töne) um einen Ton, der wegen seiner besonderen architektonischen Wichtigkeit hervorgehoben (profiliert) werden soll.

Man könnte vielleicht gegen diese Umgrenzung des Begriffs Ornament einwenden, daß, selbst wenn man für gewisse Entwicklungsphasen (z. B. in der primitiven oder in der orientalischen Musik) das Vorhandensein des primitiven Moments zugestehen wollte, dieses doch ganz gewiß nicht in allen Fällen für die Entstehung des Ornaments als Grundbedingung anzusprechen sei und zur Erklärung ausreiche, da obige Formulierung ganz außeracht lasse, welche Bedeutung für die Entstehung z. B. der Diminution in der Instrumentalmusik des 16. Jahrhunderts der bloße Umstand habe, daß die Saiteninstrumente (namentlich die der genannten Zeit, also Lauten, Guitarren, Virginal usw.) eben einfach außerstande waren, einen Ton lang auszuhalten, und so direkt ein Zwang vorlag, längere Tondauer durch öftere Wiederholung zu ersetzen, — was eben das Wesen der Diminution ausmache. Es ist daher auch schon in der Tat die Entstehung der Diminution nur daraus erklärt worden[1]). Ich halte aber diesen Einwand für einen bloßen Streit um Worte. Denn wenn die Diminution des 16. Jahrhunderts (und schon früher des 15. Jahrhunderts[2]) aus dem Bedürfnis heraus entsteht, das auf Saiteninstrumenten unmögliche Langaushalten der Töne zu ersetzen, so zeigt dies eben nur, daß man den Ton aushalten, lang klingen lassen wollte. Warum aber wollte man dies? Die Antwort ist also dann nur hinausgeschoben, und es ergibt sich nun erst wieder offenbar nur die eine: aus sinnlicher Freude am Ton oder um architektonische Dispositionseinschnitte zu profilieren[3]). Zudem ist es aber auch gar nicht wahr, daß aus dem Instrumentalbedürfnis heraus die Diminution entstanden sei; denn bekanntlich existiert die Kolorierung und Diminuierung schon lange vor der Instrumentalmusik des 14. und 15. Jahrhunderts auch auf

[1]) So z. B. von A. G. Ritter: Geschichte des Orgelspiels vom 14.—18. Jhdt. (Leipzig, Hesse, 1884) I. pg. 113 ff. Ebenso Joh. Winterfeld: Johann Gabrieli und sein Zeitalter, 2. Bd. (Berlin, Schlesinger, 1834) II. Bd., pg. 103 ff. Dagegen hat schon Wasielewski: Geschichte der Instrumentalmusik im 16. Jhdt., Berlin 1878, diese Ansicht widerlegt und nachgewiesen, daß die Diminution aus purem Spieltrieb hervorgegangen ist. (Vide V. f. M. VIII, Karl Krebs: „Girolamo Dirutas Transsilvano, pg. 370.) Vgl. auch Karl Weitzmann: Geschichte des Klavierspiels und der Klavierliteratur, Stuttgart 1863, pg. 5 ff.

[2]) Vgl. Konrad Paumanns fundamentum organisandi, bearbeitet und hrsggb. von Wilhelm Arnold in Friedr. Chrysanders Jahrbüchern f. Mskwschft. II. Bd. Leipzig 1867 (Breitkopf & Härtel) pg. 177—224.

[3]) Für die Anwendung der Ornamentik (Diminution) zu Profilationszwecken nur einige Zeugen: Chrysander („Lodovico Zacconi als Lehrer des Kunstgesanges", V. f. M. VII, 1893, pg. 283) hebt hervor, daß die Koloraturen der Sänger „musikalische Akzente der durch ihren Sinn hervorstechenden Worte" waren, und daß (pg. 299) Zacconi Tonbrechungen, -wiederholungen usw. nur am Ende der Kadenzen, auf der vorletzten Note, für gut befinde (also architektonische Profilation). — Karl Paesler („Das Fundamentbuch des Hans von Konstanz", V. f. M. V, pg. 74) erwähnt, daß die Anwendung von Mordenten „offenbar in der Absicht,

dem Gebiete des reinen Vokalgesanges [1]), und damit fällt dieser Einwand in sein Nichts zusammen. Für den Gang unserer Untersuchung ist dies insofern von Wichtigkeit, als wir dadurch der Notwendigkeit enthoben sind, im zweiten Hauptteil, bei der historischen Verfolgung des von uns beobachteten Entwicklungsprozesses, innezuhalten und neuerlich zu prüfen, ob das von uns aufgedeckte Entwicklungsschema nicht durch das Auftreten der Diminution durchbrochen werde und ein neuer, von uns bisher noch nicht berücksichtigter Faktor, nämlich das Instrumentalbedürfnis, einzuführen sei. Wir wissen nunmehr, daß dies nicht der Fall ist, daß vielmehr auch das Auftreten der Diminution in der Instrumentalmusik sich zwanglos unserem Schema einfügt, insofern sie unter das primitive Moment zu subsumieren ist, und daß mithin rein morphologisch wie genetisch die Gültigkeit unserer Beobachtungen an dem Ornament sowie seinen innigen Beziehungen zu Melos, Rhythmik und Architektonik [2]) nicht restringiert wird.

Hieraus ergeben sich folgende Schlüsse: Je nachdem das eine oder andere der drei Momente, die das Wesen des Ornamentes ausmachen, stärker oder schwächer sich bemerkbar macht, muß auch dem betreffenden Ornamente eine höhere oder tiefere Stellung in der anfangs erwähnten Reihe melopöischer Gebilde zuerkannt werden, und zwar wird, — da wir, vorläufig nur rein formalentwicklungsgeschichtlich, das primitive Moment als tiefststehend, und das primär-ästhetische und architektonische Moment als sukzessiv immer höher geordnet erkannten —, auch das einzelne Ornament einen um so höheren

---

diese Töne möglichst scharf hervortreten zu lassen", erfolgte und daß der Mordent namentlich bei „zu Vorhalten werdenden Tönen" beliebt war. (Von der Anwendung der Vorhalte und Kadenzen auf architektonischen Dispositionsstellen wird später ausführlich abgehandelt werden.) — Ähnlich Peter Wagner („Das Madrigal und Palestrina" V. f. M. VIII, pg. 427): „In den Melodien (der Frottolisten) erhält jede Silbe fast nur einen Ton, nur am Schlusse treten melismatische Wendungen auf". Vide ibid. pg. 449—498 in den Notenbeilagen zahlreiche Beispiele von Diminutionen auf Vorhalten, Endnoten usw., kurz architektonischen Profilationstypen. — Ebenso Ernst Radecke („Das deutsche weltliche Lied in der Lautenmusik des 16. Jhdts.", V. f. M. VII, pg. 295 ff., 302 ff. usw.): „mit Vorliebe wurden die Kadenzen koloriert". (Vide ibid. Notenbeispiele). — Endlich Karl Krebs, l. c. (V. f. M. VIII, pg. 368 ff.) über Diminution auf den Schlußfällen (mit zahlreichen Notenbeispielen der durch Triller und sonstige Verzierungen erweiterten Kadenzen). Zahlreiche Notenbeispiele für Verzierungen auf Kadenzen, Fermaten, Übergangskadenzen und kadenzersetzende Triller vide bei Goldschmidt: Die Lehre von der vokalen Ornamentik, Charlottenburg 1907, I. pg. 76 ff. (nach Tosi, Agricola, Hiller usw.).

[1]) Hierauf hat schon Wasielewski aufmerksam gemacht. Vide Anmerkung [1]) auf pg. 34.

[2]) Über das Verhältnis von Ornamentik, Kadenzen, Rhythmus und Architektonik usw. vgl. Fritz Weinmann: „Zur Struktur der Melodie" (Inauguraldissertation, Leipzig 1904, Joh. Ambros. Barth) spez. pg. 35—40 (6. Abschnitt: „Tonumschreibung") wegen des Verhältnisses der aus der Wechselnote sich ergebenden Formen zum melodischen Aufbau. — Ferner: S. Jadassohn: Wesen der Melodie in der Tonkunst (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1899) und Trfrc. (Riv. mus. XIV, 1907: *„le origini musicali"*, pg. 579 ff., und pg. 581-585, Kap.: *„musica ritmica"*).

Rang in der Reihe entwicklungsgeschichtlicher Formen einnehmen, je stärker die höheren Momente in ihm überwiegen, und je mehr das primitive zurücktritt. Am tiefsten werden also die Manieren einzuordnen sein, die ausschließlich oder doch fast ausschließlich sich im primitiven Moment erschöpfen, also alle Arten von Tonverlängerungen (Langaushalten, Dehnen, Fortziehen) und Tonwiederholungen. Hieran werden sich jene Formen schließen, die entweder Versuche, — wenn auch noch so bescheidene —, zu Tonschritten, zur Erwerbung und Verbindung neuer Tonstufen, z. B. des Neben- oder Hilfstones (Wechselnote usw.) machen oder wirklich solche neue Töne erobern; diese Reihe wird durch die Manier des *portamento* oder *strascinando* eingeleitet und Ornamente wie Acciaccatur, Appoggiatur u. dgl. umfassen. Weitere Fortschritte, — bei denen die Tonbewegung bereits größere Stufen, weiter entfernte Töne inbegreift —, werden Doppelvorschlag, Schleifer usw. darstellen. Bilden so hinsichtlich der Tonschritte diese Ornamente die Fortsetzung der ersten Gruppe, so wird diese hinsichtlich der rhythmischen Gruppierung aufgenommen und fortgeführt von der Familie der trillerartigen Ornamente, für die der Wechsel von Haupt- und Nebenton, streng symmetrisch geregelt, — also bereits Auftreten eines primär-ästhetischen Symptoms! —, charakteristisch ist. Der Übergang von der ersten Gruppe zu dieser findet etwa im *vibrato, tremolo, balancement* usw. statt. Die nun folgenden Ornamente (Doppelschlag, dessen verschiedene Kombinationen mit anderen Verzierungsarten, seine verschiedenen Typen usw.) zeigen immer entschiedener ausgebildete, primär-ästhetische Konstruktion und leiten so zu den architektonisch-konstruktiven Gebilden über, die bereits den Boden der Ornamentik im eigentlichen, strengen Sinne verlassen. Hieran schlössen sich endlich als letzte Gruppe jene melopöischen Konstruktionen, die, wie z. B. Rosalien oder Sequenzen usw., bereits als ausgesprochene Architektonik kleinen Stils direkt zu den Elementen der architektonischen Form, Gang, Satz, Motiv, überleiten.

Bevor im Folgenden eine Zusammenstellung der melopöischen Kunstmittel im Sinne des oben skizzierten Planes versucht wird, ist es notwendig, einen vergleichenden Blick auf den gesamten Apparat ornamentaler und melopöischer Gebilde zu werfen, wie er uns in älteren sowie neueren und neuesten, noch heute zu Objekten der Kunstübung und des Studiums dienenden Werken vorliegt. Beschreibungen und Zusammenstellungen der modernen (d. h. noch heute üblichen) sowie der wichtigsten älteren Ornamente sind zahlreich vorhanden[1]); die Haupttypen sind bekanntlich Triller, Pralltriller oder Schneller,

[1]) Für die oben folgenden Untersuchungen wurden nachstehende Werke und Aufsätze benutzt, deren vollständige Titel und nähere bibliographische Angaben, soweit sie hier nicht aufgeführt sind, im Literaturverzeichnis vor dem 1. Hauptteil verzeichnet stehen: außer den bereits zitierten Arbeiten von Goldschmidt, Dannreuther, Kuhlo, Max Kuhn („Die Verzierungskunst in der Gesangsmusik des 16.—17. Jhdts." P. I. M. G. VII. Bhft. Leipzig 1902, Breitkopf & Härtel, Dissert.), Ludwig Klee („Die Ornamentik der klassischen Klaviermusik", Leipzig,

Mordent (*pincé*), langer Mordent, Doppelschlag, umgekehrter Doppelschlag (mit allen ihren verschiedenen Unterarten[1]), z. B.



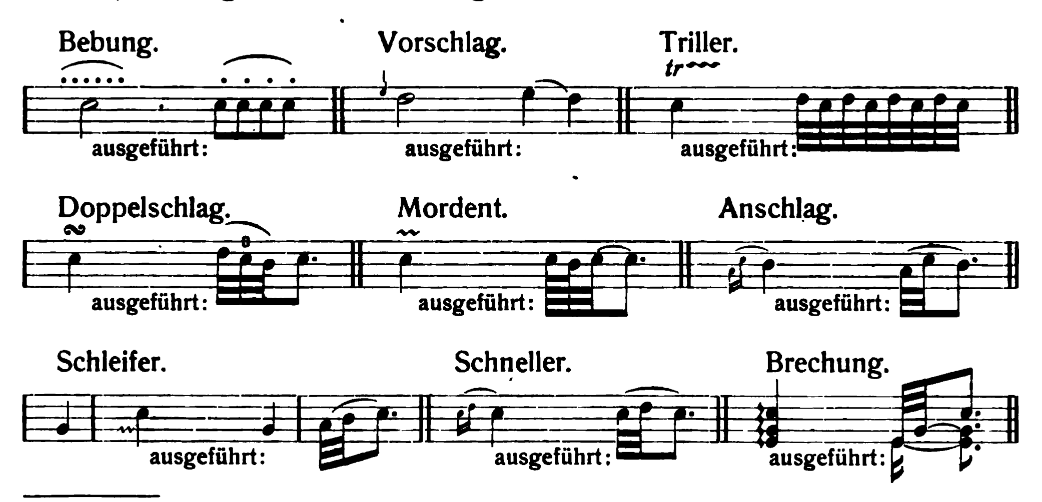

vom Mordent der Doppelmordent, vom Pralltriller oder der Doppelpralltriller, vom Doppelschlag = der umgekehrte Doppelschlag =, der geschnellte Doppelschlag, der prallende Doppelschlag oder, z. B.: = , = u. a.,

welche zum Teil freilich schon wieder selbst Zusammensetzungen der einfachen Hauptformen mit anderen Tönen oder Ornamenten sind, endlich die Kombinationen aller dieser einzelnen Formen miteinander. Veraltete Formen sind: Bebung (*balancement*), *accent* (*chute, port de voix*), Schleifer (*coulé*),

Breitkopf & Härtel), Riemann (Musiklexikon und „Vergleichende theoretisch-praktische Klavierschule“ 1883), Ehrlich („Ornamentik in Beethovens Klaviersonaten“ 1896 und „Ornamentik in Seb. Bachs Klavierwerken“ 1896), Beyschlag, A. Harding („Musical ornaments“, London 1898), Max Seiffert („Geschichte der Klaviermusik“, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1899), Kullak, Walter Niemann („Das Klavierbuch. Geschichte der Klaviermusik“ usw. Leipzig, C. F. Kahnt Nachfolger), Schenker („Ein Beitrag zur Ornamentik als Einführung in die Klavierwerke Ph. Em. Bachs, enthaltend auch die Ornamentik Haydns, Mozarts und Beethovens“. Zweite, stark vermehrte Auflage. Wien. Universal Edition 1910), Farrenc („Trésor des pianistes“), Grove (Dictionary), E. D. Wagner („Musikalische Ornamentik“, Berlin 1869), Mendel Reißmann (Musikalisches Konversationslexikon, Berlin 1879, spez. 10. Bd. art.: Melisma u. a.): Arnold Schering („Zur instrumentalen Verzierungskunst im 18. Jhdt.“ S. I. M. G. VII, pg. 365 ff.), Hugo Leichtentritt („Zur Verzierungslehre, S. I. M. G. X./4, pg. 613—633), Ernst David & Mathis Lussy (Histoire de la notation musicale depuis ses origines, Paris 1882, inprimerie nationale, livre VII., chap. III, pg. 159—165: *signes des notes d'agrément ou d'ornement*), Th. Gérold („De la valeur des petites notes d'agrément et d'expression“ in „Congrès international de la musique .... à Paris 1900, documents etc. publiés par M. Jules Combarieu ...“ Paris 1900, librairie Fischbacher, pg. 250—258), Fr. Chrysander („Koloratur und Ausschmückung des Gesanges“, V. f. M. 1891, pg. 337 ff.), Wasielewski (Die Violine und ihre Meister, Leipzig 1869, pg. 58 und 239) usw. Vgl. ferner noch die später angeführten Ornamentikwerke aus dem 17. und 18. Jhdt. für die ältere Ornamentik.

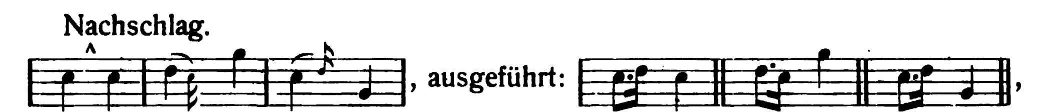
[1]) Vgl. Ludwig Klee, l. c. pg. 12—45.

*Martellement, Aspiration* u. a.[1]). Zu diesen durch eigene Zeichen angedeuteten Verzierungen kommen ferner noch die heute durch kleine, in der Takteinteilung nicht in Rechnung kommende Noten angezeigten, ausgeschriebenen Verzierungen: Vorschlag und Zusammenschlag *(Appoggiatur, Acciaccatur)*, Doppelvorschlag (Anschlag), Schleifer, *battement*, Nachschläge. Die wichtigsten Kombinationen dieser einfachen Ornamente, wie sie z. B. Harding aufführt, sind: Acciaccatur mit Triller, Appoggiatur mit Pralltriller, Appoggiatur mit Doppelschlag, Doppelschlag mit Pralltriller von oben oder unten, Appoggiatur mit Triller, Triller mit Nachschlag, umgekehrter Triller mit direktem Doppelschlag usw., — durchwegs Zusammensetzungen, die bereits eine bedeutende Ausbildung des primär-ästhetischen Momentes zeigen, und daher als Überleitung von den Ornamenten zu den Figuren und architektonischen Elementarformen gelten müssen. Wir werden sie späterhin noch eingehender zu betrachten haben. In den erstgenannten kehren die Haupttypen der Ornamente früherer Jahrhunderte wieder, wie sie, wenn auch nicht eigentlich zum Apparat der Kunstmittel der Gegenwart gehörend, doch in den auch heute noch vorgeführten Werken eines Rameau, Couperin, ja auch bei Bach eine bedeutende Rolle spielen, weshalb sie in einer formalgenetischen Zusammenstellung der musikalischen Ornamente nicht übergangen werden dürfen. Für die deutsche Schule wären zunächst die auf den Typus der französischen Ornamente (z. B. die Chambonnières 1670, die von G. Muffat 1695 in Deutschland eingeführt wurden) zurückgehenden Verzierungen:




[1]) Zusammenstellungen veralteter Ornamente vide außer in den bereits angeführten Werken von Dannreuther, Farrenc, Beyschlag, Klee, Harding, Goldschmidt usw. und in den weiter unten noch aufzuführenden Werken von Musiktheoretikern des 18. Jhdts. (z. B. Ph. Em. Bach, Marpurg, Quantz, Leopold Mozart, Tartini, Türk usw.) noch in den Musiklexicis von Riemann (Artikel: Ornamentik und die einzelnen Spezialartikel: *balancement, pincé* etc.), Grove (Art.: *graces*), Mendel Reißmann usw.

Nachschlag.

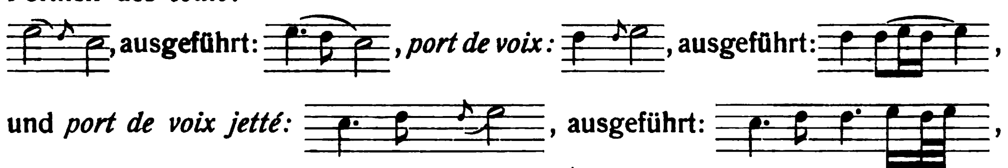



wie sie Philipp Eman. Bach, Marpurg u. a.[1]) zusammengestellt haben, zu nennen. Fast alle diese Typen sind, wie ersichtlich, auch heute noch in Gebrauch, wenn auch bei manchen die Zeichen veraltet und weggefallen sind.

Die von der französischen Schule benutzten Verzierungstypen wie *appoggiature, trille, accent, mordent, coulé, port de voix* (entsprechend und verwandt dem italienischen *portamento di voce* und auf die *appoggiatura* angewendet), *port de voix jetté, cadence pleine ou brisée* usw., von denen die drei ersten dem Vorschlag, Triller und Nachschlag der deutschen Schule entsprechen, der *mordent* eine Art unterbrochenen Trillers:




gewesen zu sein scheint, sind dadurch besonders interessant, weil in den Formen des *coulé*:

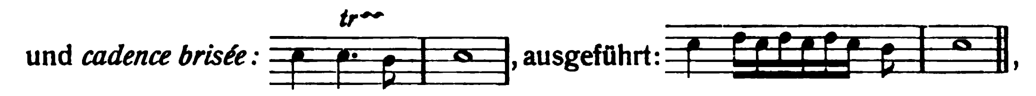



noch die Spuren jenes primitiven, sinnlichen Schleifens und Ziehens des Tones zu erkennen ist, wie wir es später (im zweiten Hauptteil) schon in den Anfängen der Musik, bei den Naturvölkern und noch bei den orientalischen Kulturrassen, antreffen werden, während die verschiedenen Arten der *cadence*[2]) (letztere auch von J. S. Bach in seinem „Klavierbüchlein vor Wilhelm Friedemann Bach", Köthen 1720, angewendet), wie




[1]) Philipp Emanuel Bach: Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen (Berlin 1759. Kritische Neuausgabe von Walter Niemann, Leipzig 1906, C. F. Kahnt Nachfolger). — Friedrich Wilhelm Marpurg: Anleitung zum Klavierspielen, der schönern Ausübung der heutigen Zeit gemäß entworfen (1. Auflage 1755, 2. Auflage 1765). — Joachim Quantz: Versuch einer Anweisung, die Flöte *traversière* zu spielen (Berlin 1752. Kritische Neuausgabe von Arnold Schering, Leipzig 1905, C. F. Kahnt Nachfolger.) — Joh. Adam Hiller: Anweisung zum musikalisch zierlichen Gesang (1780). — G. F. Wolf: Kurzer, aber deutlicher Unterricht im Klavierspiel (Göttingen 1783). — Leopold Mozart: Gründliche Violinschule (Augsburg 1756). — Tartini: Traité des agréments (Paris 1782). — Hermann Türk: Klavierschule (Leipzig 1789) u. a.

[2]) Vgl. Jean Benjamin de Laborde: Essai sur la musique ancienne et moderne. Paris 1780, 4 vol. I. vol. pg. 321 ff. (betr. *tons filés, cadence* etc.).

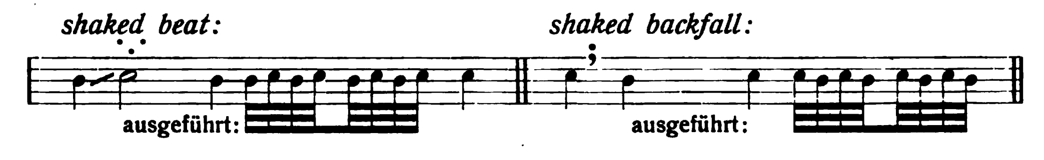



schon durch ihren Namen deutlich die Erinnerung an die Kadenz zum Ausdruck bringen, — eine um so bedeutungsvollere Beziehung, als wir später den innigen, entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhang des Ornamentes[1]) mit der Kadenz, seiner Stammmutter, besser gesagt: seine Abstammung von und Herkunft aus derselben, näher untersuchen werden.

Noch deutlicher zeigt sich diese Erinnerung an primitive Vortragsweisen in einigen Ornamenten der alten englischen Schule, wie sie z. B. bei Christopher Simpson[2]) vorkommen, der die Ornamente in zwei Klassen einteilt: „*smooth*" und „*shaked graces*", erstere nur für die „*stringed instruments*" anwendbar, da sie durch Schleifen auf den Saiten hervorgebracht werden. Hierher gehören die Verzierungen *plain beat* oder *rise, backfall, double backfall, elevation, cadent, springer.* Alle diese Typen

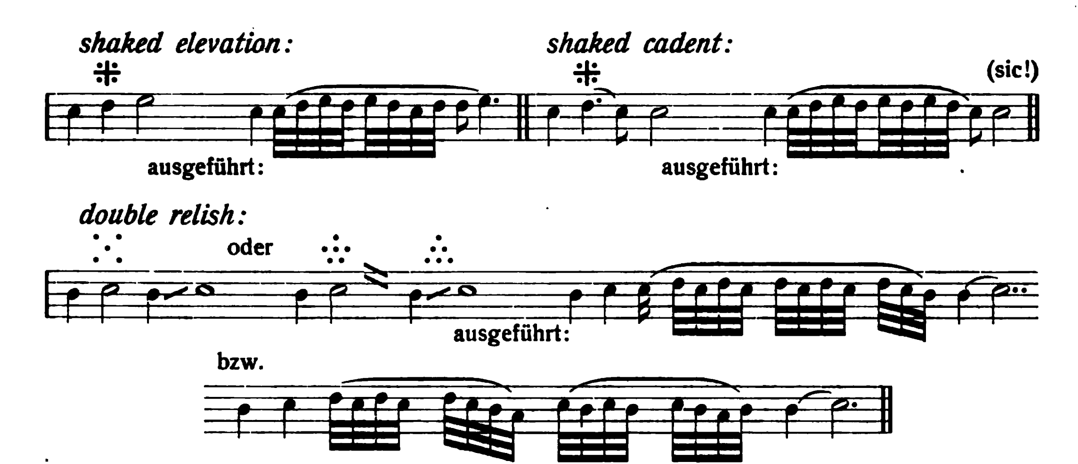



zeigen, analog den französischen *accent-* und *port de voix*-Arten oder dem deutschen Schleifer, Schneller, Nachschlag u. a. das bereits erwähnte, primitive Ziehen und Dehnen des Tons, in der Art des italienischen *portamentos*: ein schluchzendes Hinüberschleifen von einem Ton zum andern. Im Gegensatz hierzu repräsentieren die „*shaked graces*", nämlich *shaked beat, shaked backfall, shaked elevation, shaked cadent* und *double relish*




[1]) Farrenc, l. c. vol. I. pg. 1 ff. des einleitenden Aufsatzes „des signes d'agréments" nennt außer den angeführten Ornamenten noch verschiedene Arten *tremblement, double, aspiration, suspension, arpéges* etc.

[2]) Christopher Simpson: Chelys minuritionum or the division violist, London 1667.




die aus dem erzitternden, vibrierenden Langaushalten eines Tons durch primär-ästhetische Gruppierung der allmählich losgelösten Nebentöne hervorgegangenen, konstruktiven Ornamente, in denen symmetrische Gliederung (analog unseren zusammengesetzten Ornamentkombinationen) zu einer immer klarer sich durcharbeitenden Architektonik führt. Wir werden diesen historischen Verlauf im zweiten Hauptteil genauer verfolgen. [Nebenbei bemerkt, sei darauf aufmerksam gemacht, daß, wie die soeben vorgeführte Tabelle altenglischer Ornamente zeigt, genau jene Typen geometrischer Konstruktionen und symmetrischer Zusammensetzungen von Punkten, Linien usw., die wir bei der Besprechung des Ornamentes der bildenden Kunst als frühe Formen ornamentalen Schmuckes antrafen, auch hier, in der Musikgeschichte, zur Bezeichnung musikalischer Ornamente, also gleichsam in symbolischer Übertragung verwendet, wiederkehren (z.B. +, ⁜, ||, ∴, ⁘). Es scheint, als ob die Menschheit sich gleichsam instinktiv bei der primär-ästhetischen Gruppierung der Töne zu Tonformeln (Ornamenten) der korrespondierenden primär-ästhetischen Zusammensetzung linearer Gebilde erinnert, jene nur als phänomenale Modifikation dieser empfunden und aus dieser dumpf instinktiven, unbewußten Empfindung heraus die letzteren als Symbole für die Bezeichnung der ersteren verwendet hätte, wie ja auch der gemeinsame Name „Ornament" für beide Arten primär-ästhetischer Konstruktion (in Tönen und in Punkten, bzw. Linien) dieselbe Tatsache zu bezeugen scheint. Wieviel hierzu (sowohl hinsichtlich der oben angeführten altenglischen, wie auch hinsichtlich der übrigen älteren — z. B. altfranzösischen — und auch noch heute im Gebrauche stehenden Ornamentzeichen wie ~, ∾, ∽ usw.) der rein neumenhafte[1]) Ursprung und Charakter dieser Zeichen, also deren Abstammung aus der die Tonbewegung deskriptiv nach-

[1]) Vd. Riemann: St. z. G. d. N. pg. 135, wo derselbe den Neumencharakter der Zeichen für Triller, Doppelschlag, Pralltriller und Mordent, diese „letzten Reste der Neumenschrift", betont.

ahmenden[1]) Fingerspitzen- und Armbewegung beim Dirigieren[2]) als unterstützendes Moment beigetragen haben mag, sei hier nur flüchtig gestreift.]

Was endlich die Ornamentik der alten, italienischen Gesangs- und Instrumentalschulen anbelangt, so seien, — obwohl hierin die größte Verwirrung herrschte, da nahezu jeder Komponist sich eigene Formen von Verzierungen ersann oder wenigstens eigene *termini* dafür anwendete, so daß dieselbe Verzierung vielleicht hier so, dort so bezeichnet wurde —, die Haupttypen, wie sie uns von Caccini[3]), Rognoni[4]), Cavalieri[5]), Durante, Diruta, Bovicelli[6]), Herbst[7]), Praetorius[8]) usw. überliefert sind, hier angeführt: *trillo, gruppo, tremolo, tremoletti, gruppetto, groppolo, monachina, zimbelo, accento, esclamazione, cadenza, ribattuta di gola, minuta cascata* und endlich das, was wir heute mit Fioritüren und Passaggien bezeichnen, während damals unter *passaggi, diminuzioni* usw. auch die erstgenannten Ornamente mit inbegriffen wurden. Ihre Formen sind folgende:




---

[1]) Hinsichtlich des deskriptiven Momentes melodischer Linienführung und Profilzeichnung vgl. den schon oben erwähnten Aufsatz von Michel Brenet „Essai sur les origines de la musique descriptive" (Riv. mus. XIV, 1907, pg. 725—751 und XV, 1908, pg. 457—487, bez. 671—700).

[2]) Vgl. hierzu die diesbezüglichen Ausführungen in Fleischers „Neumenstudien" (I. vol., die einleitenden Kapitel) und in Peter Wagners „Einführung in die gregorianischen Melodien", sowie P. Ambros Kienles Arbeit „Notizen über das Dirigieren mittelalterlicher Gesangschöre" in V. f. M. I, pg. 158 ff.

[3]) Caccini: Vorrede zu „nuove musiche", Florenz 1601. — Vd. Gschm. I. G. pg. 21.

[4]) Riccardo Rognoni: „libro di passaggi per voci ed istromenti", Venedig 1592.

[5]) Cavalieri: Vorrede zur „rappresentazione di anima e di corpo". Rom 1600.

[6]) Giov. Bat. Bovicelli d'Assisi: „Regole di musica" in „Madrigali e motetti passeggiati", Venedig 1594.

[7]) Joh. And. Herbst: musica practica 1642.

[8]) Michael Praetorius: „syntagma musicum", 1618. Die auf Ornamentik bezüglichen Stellen aus den von Anmerkung [4]) bis [7]) genannten Autoren bei Gschm. I. c. pg. 21, ferner V. f. M. IX, (Friedr. Chrysander: „Lodovico Zacconi usw."), pg. 283 ff., ibid. V. (1889), Emil Vogel: „Marco da Gagliano", ferner IX, (Kritiken und Referate, Karl Krebs: „Dannreuthers musical ornamentation", pg. 236—238). — Vgl. ferner Eitners M. f. M. VIII. Bd., Jahrgg. 1876, pg. 112, 113: „Lodovico Viadana usw.".



*tremolo* nach Diruta.
*tremoletti* nach Merulo. (sic!)
*groppo* nach Cavalieri.
*gruppetto raffrenato* nach Bovicelli.
*groppolo* nach Cavalieri.
G
*monachina.*
M
*trillo.*
T
*zimbelo.*
Z
*accento* nach Zacconi.
*accenti* nach Diruta.
*accenti* nach Herbst.
*accenti* nach Zacconi.
*esclamazione* nach Caccini.
*languida.*
*più viva.*
*esclamazione* nach Herbst.
*languida.*
*viva.*
*più viva.*
*esclamazione* nach Rognoni.
*affettuosa*
*meno affettuosa*
*cadenza* mit *tremolo.*
*cadenza* nach Zacconi.
*ribattuta di gola.*




Wie in den alten englischen und französischen, so bemerkt man auch in diesen alten italienischen Ornamenten, — ja, in diesen noch mehr als in den beiden erstgenannten! — Spuren primitiver Manieren. So zeigt z. B. die Form des Caccinischen *trillo* die tiefste Stufe aller Melopöie: einfache Tonwiederholung; ähnlich *accenti, esclamazioni, cascate* usw. den Typus des primitiven *portamento.* Und eben hierin liegt die große Wichtigkeit dieser alten Formen für das vergleichende Studium der Entwicklungsgeschichte der Melopöie. Denn so wie für den Zoologen die vom Paläontologen entdeckten fossilen Reste uralter, längst ausgestorbener Tierformen ungemein wertvoll sind, da sie Lücken in der Entwickelungsreihe, deren letztes Glied die gegenwärtig lebenden Tierformen darstellen, ausfüllen und Übergangsformen, vermittelnde Glieder in der Kette darstellen, genau so ist für den Formenanalytiker, der von den noch lebenden Ornament- und Melopöieformen ausgeht, das Studium der alten Ornamentik eine Fundgrube wertvollster Reste primitiver Melopöie aus der Urzeit der Musik. Wir werden später (im zweiten Hauptteil) Gelegenheit haben, zu beobachten, daß auch historisch die primitiven Ornamente (also von der Art von Tonwiederholungen und Schleifern, *trillo, accenti, esclamazioni* usw.) am frühesten aufgetreten sind; hier geht uns vorläufig nur der ihnen zuzuerkennende Rang in der formalen Entwicklungsreihe an, und im Sinne der oben gegebenen Ausführungen müssen sie auch hier gleich in die ersten, niedersten Gruppen eingereiht werden. Und dies führt uns nun zur Aufstellung der Reihe selbst, in der die Ornamente nach ihrem entwickelungsgeschichtlichen Range aufgezählt werden sollen.

Einteilungen der Ornamentik sind bekanntlich wiederholt und von verschiedenen Gesichtspunkten aus vorgenommen worden. So z. B. unterschied die alte Vortragskunst wesentliche Manieren (Vorschlag mit seinen Unterarten, Doppelschlag, Triller, Mordent usw.) von willkürlichen (freien) Verzierungen, die in längeren oder kürzeren Umschreibungen der melodischen

Linie bestanden[1]). Eine andere, schon rein formal durch die Natur der Sache gegebene Unterscheidung ist die in einfache und zusammengesetzte Ornamente[2]). Eine andere Unterscheidung[3]) hat zum Ausgangspunkt die Zeitdauer des Ornaments, und teilt diese hiernach ein in anschlagende, d. i. den Anfang, die Einsatzzeit des Notenwertes ausschmückende Verzierungen (Pralltriller, Mordent, Doppelvorschlag, Schleifer, *battement,* Vorschlag, Doppelschlagzeichen über der Note), nachschlagende, d. i. das Ende des Notenwertes verzierende (Nachschlag, Doppelschlagzeichen hinter der Note), und in ausfüllende, d. i. den ganzen Notenwert absorbierende (Triller, *battement*); zu den ausfüllenden kann auch noch das *tremolo,* zu den anschlagenden oder ausfüllenden das *arpeggio* gerechnet werden. Für unsere Zwecke die interessanteste Einteilung ist die von Marpurg[4]) durchgeführte in „Spiel"- und „Setz"manieren, und die weitere Unterabteilung der letzteren in fünf Klassen. Die Spielmanieren, „im Grunde nichts anderes als ein Zusatz zu dem vorhandenen Gesang" (sc. der geschriebenen Komposition, *res facta* im Sinne des Tinctoris), der der Komposition „das noch anklebende Rauhe benehmen soll", bezeichnet Marpurg als extemporale Nachahmung und Anbringung der Setzmanieren in einer „ausgeputzteren Gestalt", während er unter „Setzmanier" die Veränderung einer größeren Note in kleinere, die Verbindung einer Hauptnote mit Nebennoten versteht. „Die Spielmanieren bestehen zwar auch in dieser Veränderung oder Verbindung, jedoch noch mit dem Unterschied: 1. daß sie nach Beschaffenheit der Umstände, nachdem es der Geschmack und der gute Zusammenhang der Klänge erfordert, es bald mit der Hauptnote und bald mit einer Nebennote zu tun haben, und 2. daß man die Setzmanieren ordentlich zu Papier bringt und in den Takt mit einteilt, die Spielmanieren aber entweder dem Nachdenken des Ausübenden überläßt, wiewohl es doch auch öfters geschieht, daß man gewisse Spielmanieren ordentlich sowie die übrigen Noten ausschreibt, und umgekehrt, daß man gewisse Setzmanieren durch Zeichen oder Nötchen andeutet" u. s. f. „Die Spielmanieren sind aber aus den Satzmanieren hervorgegangen." Das ist sehr interessant; denn Marpurg spricht hiermit die Grundformel der ganzen Entwickelung der Melopöie aus. Diese ist fol-

---

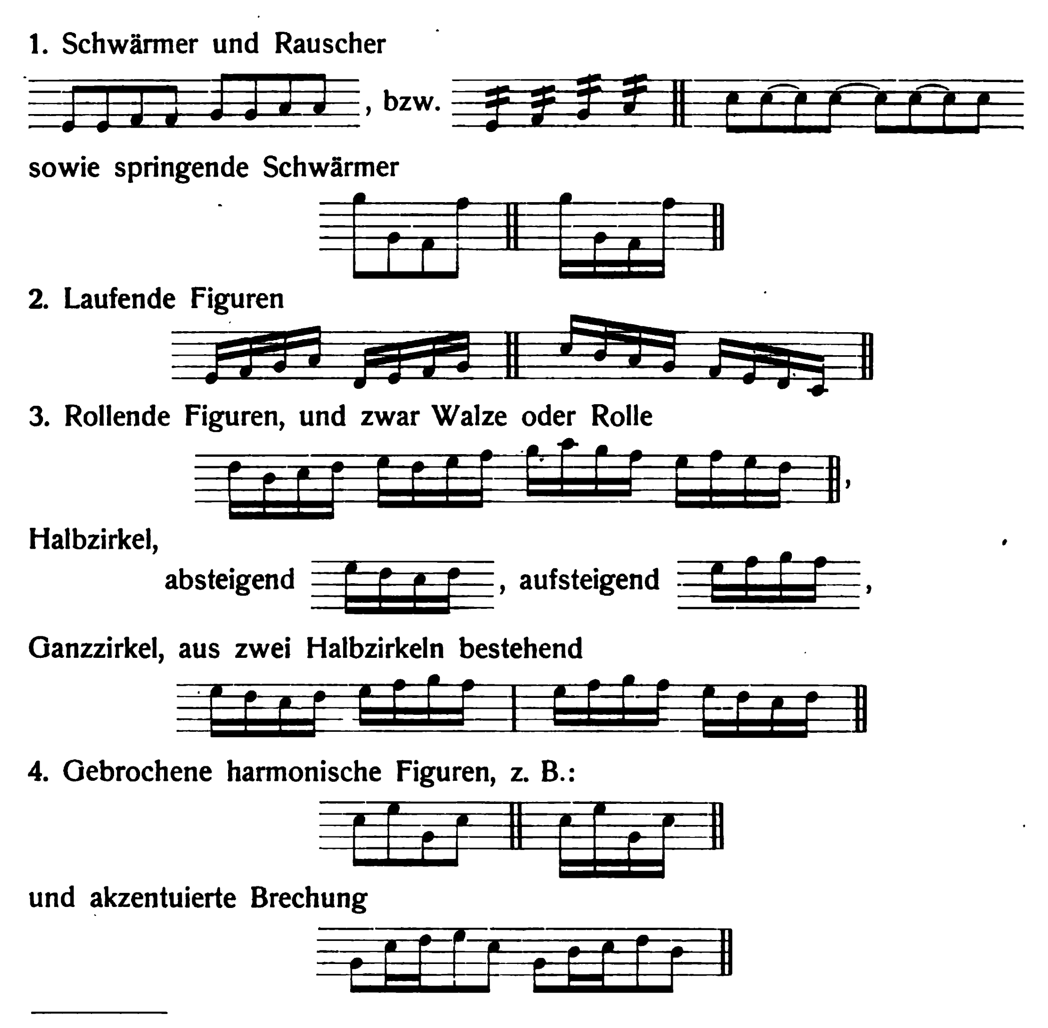
[1]) Arnold Schering: „Zur instrumentalen Verzierungskunst im 18. Jhdt." S. I. M. G. VII, p. 365.

[2]) Vgl. Harding: „musical ornaments" (London 1898), Ludwig Klee: „Ornamentik usw." (Leipzig, Breitkopf & Härtel), und Adolf Beyschlag, speziell pg. 282—285: „System der Ornamentik".

[3]) So Hugo Riemann in seinem Musiklexikon, Artikel: „Verzierungen".

[4]) Friedrich Wilhelm Marpurg: Anleitung zum Klavierspielen usw. (Berlin 1755, 1765); vide Mendel Reißmann l. c., Artikel „Verzierungen". Vgl. ferner bei Ph. Eman. Bach l. c. § 1 des 2. Hauptstücks, ferner die Abschnitte über Verzierungen in Leop. Mozarts „Gründliche Violinschule" (Augsburg 1756), Tartinis „Traité des agréments" (Paris 1782), Hermann Türks „Klavierschule" (Leipzig 1789) und Joachim Quantzs „Essai d'une methode pour apprendre à jouer la flûte traversière" (Berlin 1752. Deutsche Originalausgabe: Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen. Berlin 1752. Kritische Neuausgabe von Arnold Schering. Leipzig 1905, C. F. Kahnt Nachfolger.)

gende: der Ausgangspunkt des ganzen Prozesses ist die Bildung gewisser, mehr oder weniger symmetrischer, melismatischer Konstruktionen (von Marpurg „Setzmanieren" genannt), die, allmählich immer mehr versteinernd und mumienhaft zusammenschrumpfend, zu stereotypen Floskeln und Phrasen erstarren, bis sie zuletzt so selbstverständlich werden, daß ihre Niederschrift für überflüssig befunden, ihre Anbringung dem Gutdünken des Spielers überlassen wird („Spielmanieren")[1]). Sehr wichtig für unsern Zweck ist nun die Klassifikation dieser Melismenkonstruktionen in fünf Klassen:




[1]) Die von Hugo Leichtentritt („Zur Verzierungslehre" S. I. M. G. X./4, pg. 613—633) vorgenommene Einteilung der Ornamente in 1. abkürzende Zeichen für gewisse Tonformeln auszierender Art; 2. ausgeschriebene Verzierungen im engeren Sinne, wie die sogenannten Koloristen des 16. Jhdts. sie z. B. in ihren Diminutionen anwenden; 3. ausgeschriebene Melismen, Fiorituren, Tonmalereien, wie sie die Motetten-, Madrigal-, Kantatenliteratur als einen

5. vermischte Manieren, „wenn nämlich die vorgenannten Figuren dergestalt untereinander verflochten werden, daß man sie nicht bequem nach dieser oder jener Manier auflösen kann, weswegen man derlei Figuren auch ... Passagen, Gänge, Wendungen zu nennen pflegt. Die Spielmanieren nennt man zum Unterschied von den vorbenannten ... wesentliche Manieren, weil sie überall in jedem Stücke gebraucht werden."

Wenn diesen Ausführungen Marpurgs hier mehr Raum gegönnt wurde, als es der Rahmen unserer Untersuchung eigentlich gestattete, so ist dies doch zu rechtfertigen durch die Übereinstimmung der von Marpurg aufgestellten Reihe mit der im nachfolgenden zu entwickelnden Kette von Melopöietypen. Auch Marpurg setzt die aus Tonwiederholungen bestehenden Figuren an den Anfang, die periheletischen oder circumvolvierenden Typen (von ihm „rollende Figuren" genannt) in die Mitte, und endlich die durch Akkordbrechungen entstandenen Formen an den Schluß der Reihe, auch er faßt die nur durch Zeichen angedeuteten, willkürlich angebrachten Ornamente im engeren Wortsinne (von ihm „Spiel"manieren genannt) als den wesentlichen Setzmanieren untergeordnet, also als Gebilde niederen Ranges auf. Wir haben somit an ihm einen zuverlässigen Begleiter auf dem Gange durch die Rüstkammer melopöischer Kunstmittel gewonnen, mit dem wir den gleichen Weg in gleicher Richtung, den roten Faden der Entwickelungslinie aufnehmend und verfolgend, gemein haben.

Die Urzelle, aus der sich alle Melopöie entfaltet, ist, wie bereits ausgeführt, der einzelne, lang ausgehaltene Ton. Die italienische Gesangstechnik hat hiervon bekanntlich zwei Typen im Gebrauch: *filar il suono,* wobei der Ton gleich- und ebenmäßig, ohne anzuschwellen oder abzunehmen, mit durchaus gleichmäßig ausströmendem Atem ausgehalten wird, und das *mettere la voce,* auch *messa di voce,* bei dem ein < > stattfindet. Schon in diesem letzteren Typus ist der Übergang zu den folgenden, primitivsten melopöischen Gebilden deutlich gegeben. Denn mit dem Schema < > ist die elementarste Urform aller primär-ästhetischen Gestaltung, aller Rhythmik, gegeben. Es braucht nur das Anschwellen und Abnehmen ein zweites, ein drittes Mal sich zu wiederholen, also: < > < > < >, so daß der gleiche Stärkegrad als rhythmische Einheit wiederkehrt, es braucht weiter nur dieser Wechsel zwischen f und p sich streng gleichförmig geregelt zu vollziehen, — und wir haben nicht mehr die einfache Zelle, sondern bereits zusammengesetzte (wenn freilich auch noch immer bescheiden genug zusammengesetzte!) Gebilde vor uns. Und dieser von uns soeben hypothetisch supponierte Prozeß

---

wesentlichen Bestandteil enthält und 4. improvisierte Auszierungen, Kadenzen, deckt sich, nur unter anderer Terminologie, im großen Ganzen mit den von uns oben im Anfang unserer Untersuchung abgesteckten Grenzmarken zwischen Ornamenten im eigentlichen und engsten Sinne des Worts, Manieren im weiteren Sinne und architektonisch-ornamentalen, konstruktiven Melopöiegebilden (wie z. B. Rosalien, Kadenzen usw.)

vollzieht sich auch wirklich; die physiologische Basis dafür ist schon in der strengen, rhythmischen Gleichförmigkeit der Blutzirkulation gegeben, die auch in der Atembewegung bekanntlich eine strenge, rhythmische Regelung einführt. Es ist allbekannt, daß gerade das durchaus gleichförmige, nicht die geringste Schwankung in der Tonstärke zeigende Langaushalten eines Tons nur dem tüchtigen, gründlich ausgebildeten Sänger von Schulung gelingt[1]), während der Natursänger unwillkürlich den Ton in mehrere kleinere, immer neue Ansätze zerteilt, also statt ——— ein ~~~~~ gibt; gerade dieses *vibrato,* das die rhythmische, gleichförmige Wiederkehr einer Intensitätseinheit gleichsam in mikroskopischer Verkleinerung in sich enthält, gerade dieses *vibrato* bildet die Übergangsphase zur rhythmischen Zerlegung des ursprünglichen langen Tons in mehrere, stoßweise sich wiederholende usw. In den verschiedenen Arten des Vibrato, der Bebung *(balancement),* des *tremolo, tremolando* usw. läßt sich dieser Übergang deutlich verfolgen. Aus dem ursprünglichen leisen Beben des warmen Klanges der menschlichen Stimme, wie es auch das Orgelregister *vox humana* und das Vibrato der Lauten[2]) und Violen nachahmt, löst sich allmählich eine eigene, selbständige Manier los, die auf Tasteninstrumenten dadurch hervorgebracht wird, daß, nachdem ein Finger die Taste angeschlagen und sich einwärts gezogen hat, der nächste Finger so schnell und sanft als möglich über ihn niederfällt und Platz nimmt, bevor die Taste noch Zeit hat, aufzustehen. Diese Manier, mit der das alte *balancement* identisch gewesen zu sein scheint, wird bekanntlich durch [musical symbol] oder [musical symbol] angedeutet. Schon Samuel Scheidt hat fn seiner *tabulatura nova* (Hamburg 1624) bekanntlich diese Manier in der Form



in die Instrumentalmusik eingeführt, in der sie dann als Bebung, *balancement, tremolo* usw. weitergeführt und ausgebildet wurde. Das *verre cassé* oder *soupir* bei Mersenne, das schon bei Martin Agricola als besonderer Effekt der „politischen Geige" erwähnt wird[3]), — ein Erzittern oder Beben des

---

[1]) Vgl. Manuel Garcia (fils): Die Kunst des Gesanges, Mainz, Schott. — Hauser: Gesanglehre, Leipzig, Breitkopf & Härtel. — Julius Stockhausen: Gesangsmethode, Leipzig 1884. — Ferdinand Sieber: Katechismus der Gesangskunst, Leipzig 1885, Weber. — Goldschmidt: Gesangspädagogik, Leipzig, Breitkopf & Härtel. (In allen genannten Werken die Abschnitte über *messa di voce, mettere la voce, filar il suono, portar la voce* etc.). Vide ferner von älteren Gesangswerken: Tosi: Opinioni dei cantori etc., Bologna 1723. (Deutsch von J. F. Agricola unter dem Titel: Anleitung zur Singkunst, Berlin 1757.) — Bacilly: Remarques curieuses sur l'art de bien chanter et particulièrement pour ce, qui regarde le chant français. Paris 1679.

[2]) V. f. M. IX, (Kritiken und Referate), Karl Krebs: „Dannreuthers musical ornamentation". pg. 237.

[3]) Kuhlo, l. c. pg. 48/49.

Tons —, scheint sein Vorgänger gewesen zu sein. Türk hat in seiner „Klavierschule“[1]) diese Manier als




angeführt, Marpurg[2]) als Bebung *(balancement)* mit dem gleichen Zeichen. Ebenso stimmt die von G. F. Wolf[3]) gegebene Beschreibung der „Bebung“ mit der oben angeführten vollkommen überein. Marpurg (in den *„principes du clavecin“*) setzt *tremolo* und *balancement* gleich und gebraucht für beide dasselbe Zeichen . Noch Berlioz[4]) bezeichnet das gleiche, bei Gluck vorkommende Zeichen als *„tremolo ondulé“*, „wallendes *tremolo*“. Charakteristisch ist für alle diese Formen von Bebung ein durch sanftes Reiben der Saite mit dem Finger hervorgebrachtes Beben des Tones, ähnlich wie es das Tremolieren der Singstimmen zeigt, ein Schwanken und wellenartiges Zittern, von dem deshalb der Ausdruck *ondeggiamento, ondulé, ondeggiare* ein richtiges Bild gibt. Während nun dieses bei den Streichinstrumenten durch das sogenannte „Piquieren“ hervorgebrachte Vibrato von dem *tremolo,* das bekanntlich in der heftigen, schnellen Wiederholung des Tones besteht, streng zu unterscheiden ist, ist das *tremolo* der Singstimme bekanntlich eher dem *vibrato* (nicht *tremolo*) der Bogeninstrumente gleich. Grove[5]) gibt den Unterschied zwischen *vibrato* und *tremolo* so an: *tremolo* ist *„an undulation of the notes, that is to say more or less quickly reiterated departure from true intonation“*, *vibrato* dagegen *„an alternate partial exstinction and reinforcement of the note“*. Die innige Verwandtschaft beider zeigt sich schon darin, daß das *tremolo* im Gesang auf das Vibrato Rubinis zurückgeführt wird[6]); im *trillo* Caccinis sind beide noch indifferenziert. Überhaupt sind im Gesang die Formen des *balancement, vibrato, tremolo* usw. längst vor der Einführung in die Instrumentalmusik vorhanden: die *repercussa, bivirga (bistropha)* und *trivirga* (*tristropha*[7])

[1]) Türk: „Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen“ (Halle und Leipzig 1789, 2. Auflage 1802). Vd. Mendel Reißmann l. c. Artikel: Verzierungen.

[2]) In der „Kunst, das Klavier zu spielen“, Berlin 1760, pg. 21.

[3]) G. F. Wolf: „Kurzer, aber deutlicher Unterricht im Klavierspiel“, Göttingen 1783. Vd. Kuhlo, l. c.

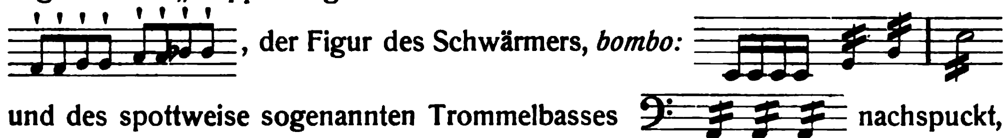
[4]) Hector Berlioz: Instrumentationslehre. Deutsch von Alfred Dörffel. Leipzig 1881, pg. 13, 14.

[5]) Grove l. c. article „vibrato“ und „tremolo“.

[6]) Riemann, l. c. Artikel: tremolo.

[7]) Vgl. Dechevrens: études de science musicale. III^e^. étude, Paris 1898, pg. 120b, 169 ff. bis 175, IIIb, pg. 135—144, IIIa, 351—371, wo ausführliche Ornamenttabellen und Darstellungen der reverberatio, repercussio, bistropha, tristropha usw. zu finden sind; ebenso bei Riemann: Stud. z. Gesch. d. Notschr. Tafel IV und XII, Schubiger, Sängerschule von St. Gallen (Einsiedeln 1858), pg. 8 ff., Dom Pothier, l. c. pg. 44 ff., Fétis (histoire usw.) V, pg. 221 bis 226 usw. sowie überhaupt die gesamte, später unten (im 2. Hauptteil) bei Erörterung der einzelnen gregorianischen Ornamenttypen angeführte Spezialliteratur.

scheint bekanntlich nichts anderes als eine im selben Atemzuge stoßweise nach Art des *balancement* hervorgebrachte Tonwiederholung gewesen zu sein, und sie führt wieder auf die altgriechische πεττεία[1]) zurück, so daß wir in Caccinis, Herbsts, Crügers usw. *trillo* eigentlich nur die neu zum Leben erstandene πεττεία vor uns haben dürften, ähnlich wie ja auch der sogenannte Bockstriller, diese stoßweise Verstärkung eines Tons, ein solches primitives Rudiment aus dem Altertum ist. (Ob, nebenbei bemerkt, die πεττεία, also die Zerdehnung eines Tones in mehrere stoßweise sich wiederholende kürzere, nicht die musikalische Parallelerscheinung zu der „Zerdehnung" auf sprachlichem Gebiet — also z. B. wenn bei Homer statt ἥλιος die Form ἠέλιος erscheint — ist? Es läge dann ein neuerliches, interessantes Beispiel der Analogie von musikalischem und sprachlichem Ornament vor.) Diese stoßweise Wiederholung nun, wie sie in den eben besprochenen Typen sich äußert und noch im *martellement* der Harfe, der Spielmanier der Repetition (wie sie z. B. Liszt im „*danse macabre*" verwendet hat), in der Manier der sogenannten „Doppelzunge" auf der Flöte:



, der Figur des Schwärmers, *bombo:* und des spottweise sogenannten Trommelbasses nachspuckt, bildet den Übergang zum Triller, der schon einen Schritt weiter in der Entwickelung bezeichnet, da in ihm bereits ein zweiter, der Neben- oder Hilfston, herbeigezogen ist. Ist der Triller einerseits Repräsentant des primitiven Moments in seiner vollsten Ausdehnung, insofern ein Ton, der Hauptton, lang ausgehalten wird, so sind doch andererseits bereits Ansätze primär-ästhetischer Konstruktion vorhanden, so in dem strengen Abwechseln von Haupt- und Nebenton sowie in den gleich näher zu erörternden, symmetrisch-konstruktiven Kombinationen des Trillers mit andern Ornamenten, z. B. Vorschlägen, Nachschlägen, Doppelschlag usw. Schon darin, daß das Langaushalten des einen Hapttones als lästig, als ermüdend empfunden, und für Abwechselung durch Einschiebung eines Nebentones gesorgt wird, schon darin ist ein Symptom davon zu erblicken, daß der Prozeß der langsamen Loslösung von der Alleinherrschaft des primitiven Momentes sich leise vorbereitet. (Wir werden im zweiten Hauptteil näher und genauer beobachten, wie sich derselbe hier erwähnte Prozeß der Auflösung eines langen Tones in mehrere kürzere aus den gleichen Gründen wie hier, —: weil dem feiner entwickelten, bereits etwas

[1]) Vgl. Bellermanns Anonymus l. c. pg. 86, 87 ff. (betr. πεττεία und τονή), Euclides pg. 22, Bachius pg. 12, Aristides Quintil. pg. 96. — Cf. Fétis (histoire générale de la musique Paris 1876, 5 vol.) III. Bd., pg. 152—157 ff., pg. 204 ff. — Auguste Gevaert (histoire et théorie de la musique de l'antiquité, Gand 1875 und 1881, 2 vol.) I. vol. pg. 377 ff. — Ferner Ambros: Musikgeschichte, Bd. I, pg. 438, 439 usw.

ausgebildeteren Sinn das rohe, lang hinziehende Aushalten eines Tones auf der primitiven Stufe ermüdend und langweilig wird —, ontogenetisch wie phylogenetisch wiederholt und in den verschiedensten Kunstepochen und -entwicklungsphasen aus den gleichen Gründen auftaucht, so z. B. im gregorianischen Gesang an dem Tenor auf den Pneumastellen usw.). Recht deutlich läßt sich diese allmähliche Loslösung des Trillers aus dem primitiven Moment, der Wiederholung eines und desselben Tones, in seiner Entwickelungsgeschichte verfolgen: ursprünglich aus der *tremula*[1] *(quilisma)* des Mittelalters hervorgegangen, also ein bloßes Vibrieren des Tones darstellend, hat er noch im 17. Jahrhundert, als *trillo* Caccinis, diesen Charakter bewahrt, und noch in der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts bespricht Playford[2]) diese Vortragsweise. Daneben aber freilich machte sich schon im 14. Jahrhundert die zweite Form des *quilisma* bemerkbar, so daß diese Zeit bereits die Urtypen des *trillo* und *tremolo* des 17. Jahrhunderts besaß; denn schon Johannes de Muris kennt das *quilisma* nicht mehr im Sinne Engelberts von Admont, sondern bereits als Intervalltriller[3]). Das 17. Jahrhundert zeigt nun ein rasches Zunehmen der Formen vom Charakter des *tremolo.* So kommen der schon oben angeführte *gruppo, gruppetto,* die *tremoli* und *tremoletti,* die Praetorius im tom. III. des *syntagma musicum,* pg. 146 ff. auf die *„Mordanten"* oder *„Moderanten"* der Organisten des 16. Jahrhunderts zurückführt, hinzu. Schon im *gruppo:*



liegt das primär-ästhetische Moment deutlich zutage; in rascher Folge wird es nun immer stärker herausgearbeitet. Die Formen der *ribattuta*

,

des späteren *battement* des 18. Jahrhunderts



[1]) Engelbert von Admont: lib. II, cap. 29: *„sed est vox tremula, sicut est sonus flatus tubae vel cornus, et designatur in libris per neumam, quae vocatur quilisma"* (Gerb. scrptrs. II. vol., pg. 319). (Übersetzt von Kiesewetter: Schicksale und Beschaffenheiten des weltlichen Gesanges, Leipzig 1841, pg. 61 ff.)

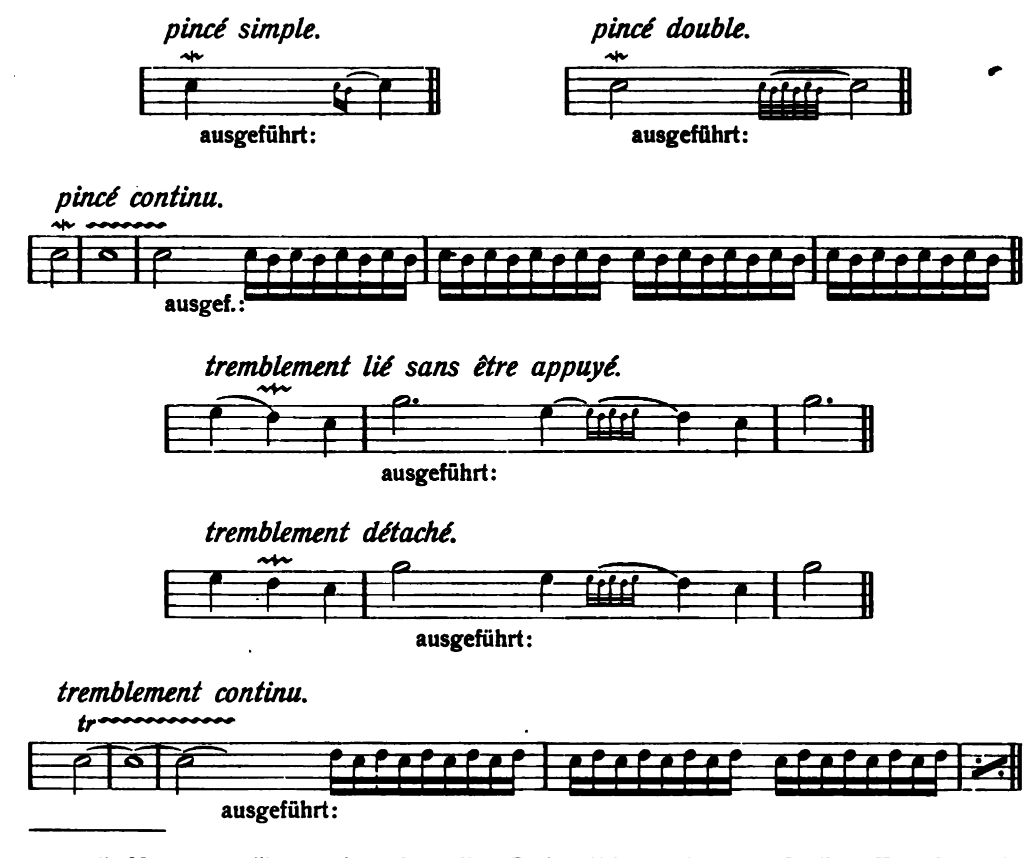
[2]) Playford: introduction to the skill of music, London 1655.

[3]) Joh. de Muris (Gerb. scrptrs. III, pg. 202): *„quilisma dicitur curvatio et continet notulas tres vel plures quandoque ascendens et iterum descendens, quandoque e contrario".* Also:




(Vd. Kuhlo, l. c. pg. 11 ff.) — Auch Hieronymus de Moravia (Coussemaker: scriptorum de musica medii aevi nova series, Paris 1864, 4 vols., I. tom., pg. 91) beschreibt schon ausführlich den langsamen und schnellen Triller mit kleiner und großer Sekunde.

und *tremblement*, z. B. Mersennes[1]), sowie des *martellement*, des späteren *pincé* und der *cadence*, — alle diese Typen zeigen, — ob sie jetzt, wie Mersennes *tremblement* und *martellement* die kurzen Grundformen des bereits in Ammerbachs Tabulatur[2]) vorkommenden Mordanten[3]) oder die längere des Caccinischen *gruppo* erkennen lassen, — ein immer deutlicheres sich Loslösen des Trillers vom bloßen primitiven Moment. Wie in einem Brennpunkt zusammengefaßt finden sich die verschiedenen kürzeren oder längeren Stammformen des Trillers in der von Couperin in der *explication des agréments* seiner *pièces de clavecin* (1713) gegebenen Ornamentenzusammenstellung, aus der ersichtlich, daß er mehrere Arten Triller unterschied[4]): *tremblement, pincé* usw.:

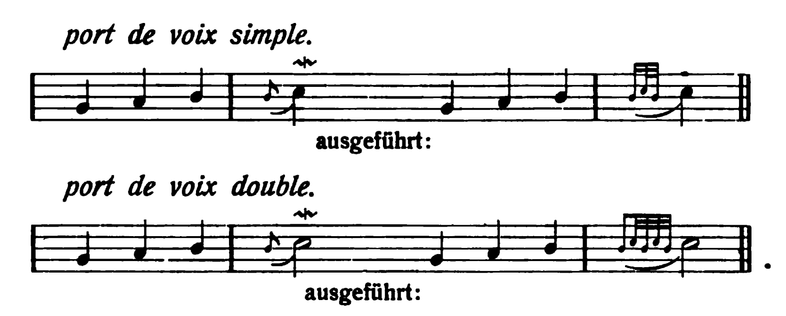



[1]) Mersenne: l'harmonie universelle, Paris 1636 (1637), tome I, livre II (vd. Kuhlo l. c. pg. 47).

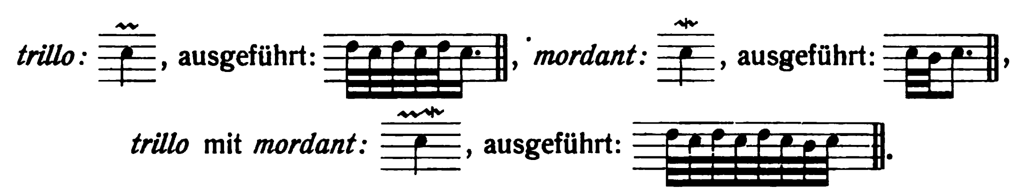
[2]) E. N. Ammerbach: Orgel- und Instrumenttabulatur, Leipzig 1571.

[3]) Über die Entwickelung des Trillers aus dem Mordanten Ammerbachs, ferner über Dirutas *tremoli, groppi* usw., *tremolo, trillo, groppo, zimbelo* bei Bovicelli, Praetorius, Emilio del Cavaliere usw. vide Beyschlag l. c. pg. 31 ff. sowie Kuhlo pg. 47.

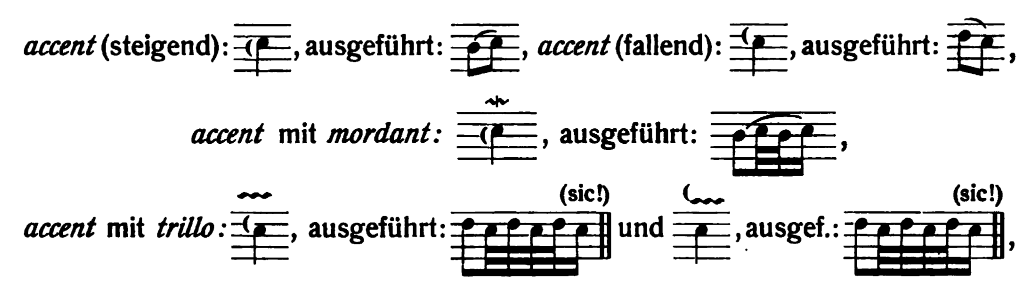
[4]) Vgl. Farrenc: trésor des pianistes, vol. I: des signes des agréments, pg. 10 ff., ferner vol. IV. (Ornamenttabelle Couperins) sowie Dannreuther, l. c. I. part pg. 100 ff., Beyschlag pg. 79 ff.




Couperin hat also zwei Arten von Trillern: die eine *(pincé)* mit unterer, die andere *(tremblement)* mit oberer Hilfsnote, während eine dritte Art (die *ports de voix*) mehr als Vorschläge aufgefaßt werden muß, was übrigens auch von den einfachen Arten des *pincé* und *tremblement* gilt. Der Nachschlag — und das ist wichtig! — fehlt dem Couperinschen *tremblement* noch; im Hinzukommen des Nachschlages, der der Bewegung des Trillers: Λ ein primär-ästhetisch kompensierendes V hinzusetzt, ist ein stärkeres Hervortreten des primär-ästhetischen Moments sichtbar. Bekanntlich wurde er erst durch die Verbindung des *trillo* mit dem Mordent gewonnen, wie aus den in der „*explication*" der Zeichen in Wilh. Friedemann Bachs Klavierbüchlein angeführten Ornamenten ersichtlich ist:



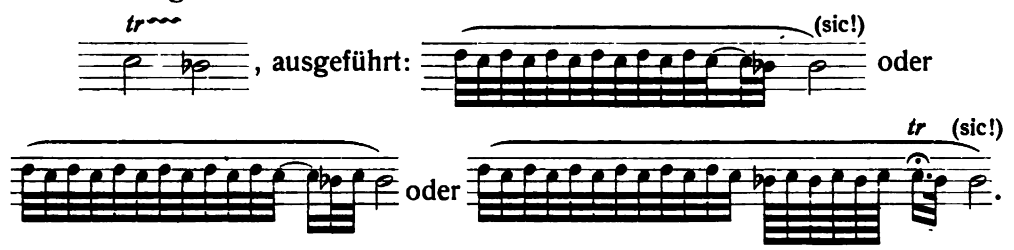

Tritt im Nachschlag des Trillers die symmetrische Abrundung von der Seite des Endes her ein, so wird andererseits auch von der entgegengesetzten Seite her dem Triller eine kompensative, abrundende Einrahmung vorgesetzt, z. B. in der Form des *trillo* mit *accent* der französischen Schule:




Typen, die dann in den verschiedenen *cadence*arten, z. B. Bachs u. a. oben angeführter *cadence* und Doppelt-*cadence*, in Dieuparts [1]) *double cadence*, Rous-

[1]) Vd. Dannreuther l. c. I. part., pg. 137—139.

seaus[1]) *cadence pleine* und *brisée,* Rameaus[2]) *cadence appuyée, double cadence* usw. wiederkehren und erweitert werden. Ph. Em. Bach[3]) hat bereits für Anfang und Ende des Trillers je zwei verschiedene Typen, die, je nachdem die kompensierende Vor- oder Nachschlagsbewegung von oben oder unten zum Hauptton erfolgt, auch je ein eigenes Zeichen besitzen. Auch Türk unterscheidet beim Vorschlag zu Anfang des Trillers nach der Richtung, aus der er erfolgt, und Leopold Mozart hat in seiner Violinschule außer dem Triller ohne Nachschlag auch noch mehrere Arten von Auszierungen des ersteren, die er so angibt:




Uns gehen alle diese Formen nur insofern an, als sich in ihnen ein immer deutlicheres Hervortreten des primär-ästhetischen Momentes verfolgen läßt, das in direkter Linie zu den bereits höher stehenden, zum Teil sowohl in rhythmischer wie in melodischer Hinsicht streng kompensativ konstruierten Kombinationen des Trillers mit anderen Ornamenten führt. (Es wäre überhaupt ein interessantes und dankbares Thema für eine Reihe von Spezialuntersuchungen, an der Geschichte jedes einzelnen Ornamentes nachzuweisen, daß sich auch hier wieder im Kleinen genau derselbe Prozeß des Fortschrittes vom primitiven Moment zu dem architektonischen — über das primär-ästhetische — wiederholt, wie er im Großen an der Geschichte der Ornamentik und Melopöie überhaupt sich nachweisen läßt. Wir können hier vorläufig, um den Rahmen unserer Untersuchung nicht zu sprengen, nicht darauf eingehen und werden uns damit begnügen müssen, gelegentlich im zweiten Hauptteil darauf zurückzukommen.) Vorher sei hier zur Überleitung zu den höheren Typen die uralte Formel der *ribattuta* und ihre Kombination mit dem Triller genannt, welche in ihrer rhythmischen Konstruktion das von Guido Aretinus gegebene architektonische Gesetz[4]) genauestens befolgt: denkt man sich die *ribattuta*-Figur (ohne Unterschied, ob um 1600 die Caccinis oder um 1810 die in Beethovens „Fidelio“) rhythmisch gleich geteilt, so entspricht der eine Teil mit langsamer Bewegung genau den andern mit schnellerer, nämlich:

[1]) ibid. pg. 144.

[2]) Farrenc, l. c. VIII. vol. (Ornamenttabelle Rameaus).

[3]) ibid. vol. I. „signes des agréments“.

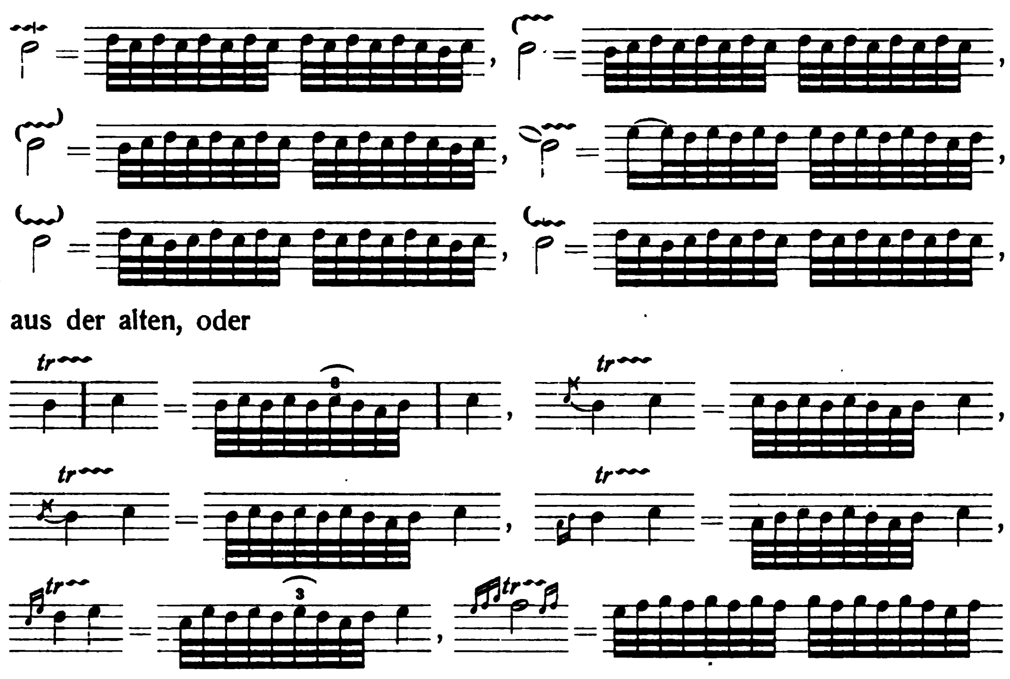
[4]) (Gerb. scrptrs. II. tom., pg. 14 ff.): . . . *summopere caveatur talis neumarum distributio* etc. . . . *semper aut in numero vocum aut in ratione tonorum neumae alterutrum conferantur atque respondeant nunc aequae aequis, nunc duplae vel triplae simplicibus* usw.



In dem Triller mit sogenanntem „falschen“ Nachschlag (nach Hummels Terminologie):




hat man eine sonderbare Kombination und Verquickung verschiedener Momente vor sich: zunächst primitiven *portamentos,* — denn wenn man den Triller wegläßt, bleibt ein einfaches, offenbar zum Portamentotypus zu rechnendes Nachschleifen oder -schleppen des Tons übrig, wie dies ja auch die Schreibweise veranschaulicht —, dann primär-ästhetischer Gruppierung von Haupt- und Nebenton. Immerhin veranschaulichen uns alle diese genannten Typen den formalentwicklungsgeschichtlichen Übergang zu den primär-ästhetischen Kombinationen des Trillers mit anderen Ornamenten: Vorschlag, Nachschlag, Doppelschlag usw., wie man sie bei Harding[1]) zusammengestellt findet, und die in Gebilden wie




aus der neueren Ornamentik dieses kompensative, d. i. also primär-ästhetische Moment mit greifbarer Deutlichkeit zur Schau tragen. Allerdings aber ist in manchem der soeben gebrachten Beispiele die prägnante Ausbildung des

[1]) Harding, l. c. article „shake“.

primär-ästhetischen Moments auf die Anwendung des Doppelschlags zurückzuführen, der als ein relativ bereits sehr hochstehendes, eminent primär-ästhetisches Konstruktionsgebilde erst bedeutend später anzuführen sein wird. Wir haben aber damit bereits dem Gang unserer Analyse vorgegriffen und müssen daher den Faden dort, wo wir ihn durch unsere antizipierende Abschweifung fahren ließen, wieder aufnehmen.

Die Vermittelung von der einfachen Wiederholung oder dem Langaushalten eines Tones zu der nächst höheren Stufe wird gewonnen durch eine bei der einfachen Tonwiederholung leicht sich einstellende Manier, eine rhythmische Verzerrung, die sich durch Synkopierung, also z. B. in der Form

statt

äußert. Schon Frescobaldi[1]) hat in der Vorrede zu seinen Tokkaten diese Anweisung gegeben; die innige Verwandtschaft mit der Figur der sogenannten Lombarda[2]) ist hierin nicht zu verkennen, — einer Manier, die bekanntlich auch in dem schottischen, gälischen, englischen, irischen Volkslied usw. als *scotch snap* u. dglch. eine große Rolle spielt. Bildet diese Manier einerseits den Übergang zu den synkopierenden Tonwiederholungen, die für die melodische Architektonik von Wichtigkeit sind (wir werden noch weiter unten darauf zurückkommen), so ist andererseits in dieser Manier auch die Überleitung zu den durch Schleifen und Ziehen des Tones entstandenen Verzierungen gegeben, deren Urform im *portamento* und den daraus abzuleitenden *ports de voix* zu suchen ist. Im *portamento,* dem *portar la voce,* dem „Tragen", Dehnen, Ziehen der Stimme, so daß ein Ton gleichsam in den andern überfließt, erkennt man deutlich jene primitive Stufe, wo nur mühsam dem sinnlich im Ton Schwelgen, in einem Ton sich breit Ausdehnen, der erste Schritt oder Versuch, zu einem nächsten Ton zu gelangen, sich hinzugesellt. Bekanntlich ist heute noch für das *portamento* charakteristisch, daß bei dem Hinüberziehen von einem Ton zum andern ganz flüchtig alle dazwischenliegenden Tonstufen berührt werden. Das war zu allen Zeiten das Wesen des *portamento;* Durante[3]) hebt schon dieses Übergehen vom Ton zum Halbton, dieses Passieren durch vier Kommata, als wichtig hervor. Erwägt man nun, wie auch der primitive Mensch, die Naturvölker, z. B. Australier, Polynesier, Indianer usw. dieses durch $^1/_4$-, ja sogar $^1/_8$-Töne schleppende Ziehen ungemein häufig und gerne anwenden, so tritt die Vermutung nahe, daß wir im *portamento* der

[1]) Betr. Verwendung der Figur bei Frescobaldi vd. V. f. M. IX (Kritiken und Referate: Karl Krebs „Dannreuthers musical ornamentation") pg. 237.

[2]) Über „lombardischen Geschmack" vd. Beyschlag l. c. pg. 104 ff.

[3]) Durante, Vorrede zu arie devote (Rom 1608) pg. 32: *„per il crescimento della voce dal tuono al semitono si assegna il diesis nella nota ligata per dar al intendere, che bisogna comminciar a crescere a poco a poco facendo conto, che vi siano quattro comme, sino che si arrivi al perfetto crescimento, il che quando è fatto, bene commove assai".*

Kunstmusik den letzten Rest einer primitiven Vortragsweise aus der Urzeit der Musik vor uns haben, einer Zeit, in der die Menschheit noch nicht fähig war, von einem Ton aus, auf dem die Stimme weilte, einen andern, durch ein Intervall von mehreren Tönen getrennten direkt mit freiem Stimmschritte zu nehmen, sondern sich vorsichtig, mühsam dahinkriechend, gleichsam sich vorwärtstastend und an jeden $^1/_4$-Ton sich anklammernd, zu dem erstrebten andern Ton emporräkeln mußte. In der Tat werden wir (im ersten Kapitel des zweiten Hauptteiles) sehen, wie der Entwickelungsgang der primitiven Melopöie schrittweise, langsam und mühevoll Ton für Ton sich erst in jahrhundertelanger Arbeit erringen muß: ursprünglich ist es bloß ein Ton (offenbar der der Stimme des Sängers rein stimmphysiologisch und phonetisch zunächst und am bequemsten liegende, also etwa der *μέση* der Griechen, der *prachaja* oder *prachita,* bez. *ansa*[1]) der Inder entsprechend) oder ganz wenige[2]) (die um ihn herum zu allernächstliegenden Tonnuancen), in dessen (oder deren) Klang der primitive Mensch voll Behagen schwelgt, den (oder die) er stets von neuem wiederholt. Allmählich wird diese Wiederholung als ermüdend empfunden: man sucht Abwechselung. (Dazu kommen, wie schon oben angedeutet, auch noch Gründe rein physiologischer Natur, die — schon in der Sprache — eine Zerlegung des ursprünglichen einen Tons in mehrere von verschiedener Tonhöhe herbeiführen: wir werden auf diese Entstehung des Tonfalls, der Kadenz usw. noch im dritten Hauptteil ausführlich zurückzukommen haben.) So wird nun ein zweiter Ton zu erreichen gesucht; aber so sehr ist der Tonsinn, das Ohr und die ungeübte Kehle des Urmenschen auf den einen Ton (eventuell mit seinen allernächsten Nachbarnuancen) gleichsam geaicht, daß es nur ganz mühsam, mit größter Anstrengung (und — phylogenetisch — vielleicht erst nach jahrhunderttausende- oder jahrtausendelanger Übung der Menschheit) gelingt, sich von dem einen Ton loszureißen und einen andern damit zu verbinden[3]). Es war eine musikalische Heldentat, wenn irgendein mit besonders geschmeidiger Kehle und besonders feinem Gehör begabter Urmensch eine neue Tonstufe, etwa den nächst höheren oder tieferen

[1]) Vd. Fleischer, Neumenstudien I. Bd., pg. 55 ff., 82 ff.

[2]) Vgl. Torrefranca „Le origini della musica" (Riv. mus. XIV., pg. 564), der die gleiche Ansicht vertritt und auch zu den gleichen Annahmen über die tiefste Phase der Musik gelangt ist. Bez. des Prioritätsverhältnisses vd. die diesbezüglichen Bemerkungen im Vorwort.

[3]) Vd. John Frederic Rowbotham: „a history of music", 3 vols, London 1885—1887, Trübner & Comp. I. pg. 91 ff., 93 ff., 97 ff., woselbst die gleiche Ansicht vertreten wird, wenn es dort heißt: „... *the history of vocal music commenced with a one-note-period"*.... „*a one-note-period would be succeeded by a two-note period"*.... „*After a period of two notes then there came a period of three notes"*... usw. Auf die Berührung meiner Anschauungen mit dem englischen Forscher, von dessen Lehre ich bis dahin nicht ein Wort gehört oder gelesen hatte, wurde ich erst 1909 durch Hrn. Prof. Dr. Adler aufmerksam gemacht, — noch zeitlich genug, um bei allen diesbezüglichen Stellen auf Rowbothams history hinweisen und das reiche Beweismaterial dieses Werkes verwerten zu können. Vgl. hierzu die ablehnende Kritik bei St. A. pg. 93 ff.

Ganzton, entdeckte[1]); und so langsam geht dieser Prozeß der Eroberung fremder Töne, gleichsam ein Entdeckerzug in fremde, vorher unentdeckte Länder des Tonreiches, vor sich, daß er nur durch ängstliches sich Anlehnen und Festklammern an das bisher Eroberte möglich wird, — etwa wie die ersten Anfänge der Seefahrt sich nicht weiter auf das offene Meer hinauswagten, als noch immer Küste in Sicht blieb. So wurde nun schrittweise Ton um Ton erobert und durch jahrhunderttausende- (oder jahrtausendelange) Übung der Kehle, Schärfung und Verfeinerung des Gehörs und Trainierung der Stimme einerseits der bisher eroberte Besitz an Tönen (oder Tonstufen) gesichert, indem sie nun, — immer müheloser dem geschulten Organ zugänglich und erreichbar —, immer sicherer und prompter zur Verfügung standen, andererseits durch die fortgesetzte Trainierung des Organs dieses fähig gemacht, allmählich und immer freier und sicherer Tonschritte, die ursprünglich der ungeschulten Kehle unmöglich und dem ungeschärften Tonsinn unfaßbar gewesen waren, zu erreichen, und dies mit immer geringerer Mühe, immer größerer Sicherheit. So dürfte dieser Prozeß schematisch in großen Umrissen etwa durch folgende Phasen sich veranschaulichen lassen:



usw. (und analog natürlich auch nach der Höhe zu), wobei jede so veranschaulichte Phase die angedeuteten Tonschritte in gleicher Weise nach oben und unten zu und mit allen zwischen den beiden extremen Tönen liegenden enharmonischen und chromatischen Zwischentönen ($1/2$-, $1/3$-, $1/4$-, $1/8$-Tönen) in-

[1]) Vgl. auch hier wieder Trfrc., l. c. pg. 572 ff. und pg. 586 ff., der namentlich an der letztgenannten Stelle sehr feine Bemerkungen über die ungemein beschränkte Unterscheidungsfähigkeit des primitiven Menschen für Töne und Farben macht (der primitive Mensch vermag nur Extreme der Ton- und Farbenskala deutlich voneinander zu unterscheiden; je näher dagegen zwei Töne oder Farben einander stehen, um so weniger wird er sich ihrer Verschiedenheit bewußt, um so mehr fließen sie ihm zu einem gemeinsamen, indifferenzierten Eindruck zusammen. Man beachte die auffallende Analogie mit dem Zahlensinn, bei dem ebenfalls das gleiche Abnehmen des Unterscheidungsvermögens zu beobachten ist, je tiefer man in der Reihenfolge primitiver Kultur- und Entwickelungsstufen abwärtssteigt).

begreift. (Diese These gewinnt noch an Wahrscheinlichkeit, wenn man sich erinnert, daß ontogenetisch dieser Prozeß auch heute noch sich alle Tage vollzieht, nämlich beim Gesangsunterricht — spez. in Tonbildung und Tonverbindung, — bzw. überall, wo ungeschulte Stimmen in freiem Einsatz mehr oder weniger entfernte Töne zu verbinden versuchen, und daß die im obigen Schema dargestellte Reihenfolge im Lehrgang des Gesangunterrichtes zu allen Zeiten und bei allen Kulturvölkern dieselbe war: bei den Hellenen[1]) des Altertums ebenso wie bei den Byzantinern[2]), in den mittelalterlichen Klosterschulen[3]) ebenso wie bei den alten italienischen Gesangsschulen[4]) des 16. und 17. Jahrhunderts, im Gesangunterricht des 18. Jahrhunderts ebenso wie in der Gegenwart.) So war jede spätere Generation, dank der Vererbung des von der früheren erarbeiteten Schatzes an Kehlfertigkeit, imstande, denselben Prozeß des mühevoll durch die Zwischentöne sich zu dem gewünschten Tone Emporarbeitens immer leichter und schneller, gleichsam das Pensum vom Abend vorher rekapitulierend, zu wiederholen, so daß allmählich der ursprünglich mühe- und schweißvolle Schritt



immer müheloser und gewandter als



gesungen wurde, wobei die Zwischentöne, da sie bei wachsender Kehlfertigkeit und Treffsicherheit immer leichter entbehrlich wurden, immer flüchtiger und nur darüber hinweghuschend, immer verwischter berührt wurden, bis sie zuletzt, als die vollste Treffsicherheit erreicht worden war, ganz wegfallen konnten. Das letzte Rudiment dieses aus der Urzeit der Menschheit und Musikentstehung herreichenden Prozesses ist uns also im *portamento* erhalten,

---

[1]) Vide z. B. die in Bellermanns Anonymus l. c. pg. 19, 20 mitgeteilten antiken Sol feggien und Gesangsfiguren. Ebenso auch bei Gevaert: histoire et théorie usw. l. c. vol. I, pg. 420 ff.

[2]) Vd. Manuel Bryennios, lib. III, cap. 3, bei Bellermann: Anonymus l. c.

[3]) Man erinnere sich nur des typischen Schulbeispiels: des Hymnus „Ut queant laxis", und der sich daran knüpfenden, umständlichen Methodik zum Treffen des freien Einsatzes entfernter Töne: Guidonische Hand, Solmisation usw.!

[4]) Z. B. Zacconis, Caccinis, Durantes usw. (vd. Gschm.: It. Gsgsmthd. usw. l. c. II. Teil, pg. 52 ff.)

und deutliche Spuren davon zeigen sich heute noch in der Erscheinung des *cercare la nota,* des unsicheren Tastens nach der anzugebenden Tonhöhe, z. B.




wie es unbeabsichtigt heute noch bei jedem ungeschulten oder Natursänger eintritt. (Man erinnere sich an das auf pg. 19 Ausgeführte; in der Tat kann man Vortragsweisen wie




alltäglich und allstündlich in unseren Kirchen, und überhaupt beim Volksgesange beobachten: — also vor jedem, oder doch jedem größeren Tonschritt ein vorschlagsartiges *cercare la nota.*) Dieses unbeabsichtigte Eintreten primitiver Manieren ist nicht bloß im Gesang, sondern auch auf Streichinstrumenten bei mangelhafter Technik des Spielers (Unsicherheit im Greifen auf den Saiten) als langsames Herüberziehen des Tones zum nächsten, als *strisciando, strascinando, strascinare* zu konstatieren. Daß derartige auf mangelhafte technische Ausbildung (bei Sängern: der Kehle) zurückgehende Vortragsweisen an Kunstsängern streng als Kunstfehler zu rügen sind, spricht Bovicelli[1]) in seinen *regole e passaggi* usw. durch die Forderung aus, daß die Töne nicht verwischt werden dürften, sondern deutlich voneinander geschieden werden müßten *(battere le note!).* Von diesem unfreiwilligen Tonziehen aber ist das beabsichtigte, kunstgemäße, streng zu unterscheiden, das überall dort angewendet wird, wo durch die absichtlich nach primitiver, roher Weise vorgetragene Stelle der illusionäre Eindruck primitiven Urzustandes erreicht werden soll; so z. B. im musikalischen Drama in Augenblicken hoher Erregung durch rein menschliche Motive, wo gleichsam das ganze Gewand geistiger Zügelung, Selbstbeherrschung und konventioneller Rücksichten des modernen Kulturmenschen fallen und das Reinmenschliche, der Urzustand des Menschen in seiner ganzen Nacktheit hervortreten soll. Für solche Augenblicke hat der Musikdramatiker in melopöischer Hinsicht das primitive Moment (Perihelese, ewig um einen Mittelton sich herumwälzende, „circumvolvierende" Melopöie, eintönig innerhalb ganz weniger, enger Tonstufen)[2]), in gesangstechnischer Hinsicht das *cercare la nota* auf seiner Palette. Es ist daher sehr bedeutungsvoll, daß gerade zur Zeit der Entstehung des italienischen Musikdramas die Caccini, Bovicelli, Rognoni usw. in ihren gesangstechnischen Anweisungen das *porta-*

[1]) Vd. Gschm. l. c. pg. 56.

[2]) Vgl. das oben angeführte Beispiel aus Wagners „Siegfried" (Mimes Nibelungenmotiv) I. Akt.

*mento* sehr rücksichtsvoll bedenken[1]); Francesco Rognoni erwähnt eine eigene Art *(„modo di portar la voce")*



Bovicelli eine Art von *legato*[2]) usw. Bekanntlich sind die *accenti* der altitalienischen Gesangstechnik, die *esclamazioni* und *clamazioni* Dirutas, Herbsts, Crügers, Praetorius' usw. nichts anderes als erweiterte und systematisch ausgebildete *portamenti,* ebenso wie die *ports de voix, sanglots, accents, aspirations* usw. der alten französischen Schule des 17. und 18. Jahrhunderts[3]), — und die *pincé,* Vorschläge, Nachschläge, *appoggiatura, acciaccatura* usw. der neueren Zeit sind nur die letzten Überbleibsel davon. Allen diesen Manieren ist das Fortziehen des einen Tons auf den nächsten gemeinsam; denn offenbar ist z. B. der Vorschlag

nichts anderes als der letzte Rest eines *portamento,* das statt des Tonschrittes a—c die verbindenden Mitteltöne flüchtig berührte und von dem nur der letzte Rest in der Notation stehengeblieben ist; wäre aber das h als Nachschlag zum a notiert, dann käme der Portamentocharakter dieses Ornaments, d. h. das Nachschleppen und Nachschleifen, erst recht zur vollen Geltung, wie denn überhaupt solche Fälle wie der soeben notierte (Vor- oder Nachschläge zwischen zwei eng benachbarten Tönen) die wahrscheinliche Herkunft der Vor- und Nachschläge aus dem primitiven *portamento* am augenfälligsten ins Licht stellen. (Nebenbei bemerkt, erhält dadurch auch die bisweilen vorkommende Anwendung von Ornamenten, — und zwar fast immer nur Vor- oder Nachschlägen! — an Stellen, wo nicht die leiseste Absicht von Profilierung zur Erklärung herbeigezogen werden kann, — z. B. auf dem Auftakt[4]) und überhaupt auf unbe-

[1]) Vd. die einschlägigen, bereits oben zitierten Abschnitte in den Werken von Gschm., Dannreuther usw.; vgl. auch über diese sowie zahlreiche verwandte und ähnliche Manieren der italienischen Diminutionsperiode und des 17. Jahrhunderts Beyschlag l. c. pg. 19 ff. und 31 (über accenti, intonazione usw. bei Zacconi, Bovicelli, Cerone, Rognoni, Praetorius usw.).

[2]) Gschm. l. c. pg. 56 ff.

[3]) Vgl. für die in Rede stehenden sowie noch im Nachfolgenden zur Besprechung kommenden Manieren der altitalienischen Schulen außer den bereits zitierten Werken von Gschm., Kuhn, Krebs, Beyschlag u. a. noch: Winterfeld: J. Gabrieli und sein Zeitalter, II. Teil, pg. 130 ff. und III. Teil (Notenbeilagen), Dannreuther l. c. part. I. (chapt. I ff.: Diruta, Frescobaldi etc.) usw., — für die der altfranzösischen Schulen außer Dannreuther und Farrenc l. c. noch Fleischer („Denis Gaultier" V. f. M. II.), Eitners M. f. M. XI. Jhrgg. (1879) pg. 61 ff. — Ferner noch: Ritter: Gschcht. d. Orglspls. usw. 2. Teil, endlich Bérard: l'art du chant (Paris 1755), Bacilly: l'art du chant (Paris 1679), Couperin: l'art de toucher le clavecin (Paris 1717) usw.

[4]) Über den Auftakt und seine Beziehung zur Anwendung von Ornamenten vide die bereits oben zitierte Arbeit von Mathis Lussy: l'anacrouse dans la musique moderne, Paris 1903 (librairie Fischbacher) pg. 11 ff. (anacrouses fleuries, brodées) und pg. 27 ff.

tontem, schlechtem Taktteil usw., — eine aufhellende Beleuchtung. Das in solchen Fällen verwendete Ornament steht dann in Vertretung und als letzter Rest ursprünglichen primitiven *portamentos,* gleichsam als Brücke oder Sprungbrett von einem Ton zum andern. Namentlich glaube ich, daß auch die in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, z. B. auch noch beim jungen Wagner, im „Rienzi", „Holländer" usw., beliebte Anwendung des Doppelschlags ∾, — soweit sie nicht durch das architektonische Moment ihre Rechtfertigung findet, — auf den soeben erörterten Grund zurückzuführen sein dürfte.)

Übrigens muß, zur Vermeidung von Mißverständnissen für die späteren Ausführungen, bemerkt werden, daß für die niederere oder höhere Rangstellung des *portamentos* in der von uns aufzustellenden, formalen Entwicklungsreihe die geringere oder größere Anzahl der von ihm berührten Tonstufen, die geringere oder größere Spannweite des von ihm umfaßten Intervalls seiner beiden extremsten Töne in keinerlei Weise von irgendwelchem Belang ist; es ist also nicht etwa, als ob ein über ein größeres Intervall, also mehr Tonstufen, sich hinziehendes *portamento* entwickelungsgeschichtlich höher zu stellen wäre als ein nur ein kleines Intervall umspannendes. Vielmehr finden wir schon auf den tiefsten Stufen primitiver Musik, z. B. bei den Maoris, polynesischen Stämmen u. dgl. schon ein über sehr viele Tonstufen herabschleifendes, primitives, geheulähnliches *portamento.* (Wir werden im ersten Buch des zweiten Hauptteils eingehend darauf zurückkommen.) Dies steht nun durchaus nicht im Widerspruch zu dem von uns konstatierten Entwickelungsprinzip. Denn dieses dem Portamentocharakter eigentümliche, schluchzen- oder geheulähnliche, flüchtige Berühren verschiedener Tonstufen involviert noch durchaus nicht auch den faktischen, realen Besitz, die vollzogene Eroberung dieser betreffenden Töne, — jene Besitzergreifung, wie sie eben einzig nur durch jahrhunderttausende- oder jahrtausendlange Übung der Stimmorgane und Schärfung des Tonsinns der Menschheit verliehen und gewährgeleistet wurde. Wenn also bei der von uns begonnenen Aufrollung der formalen Entwickelungsreihe das *portamento* von uns mit seinen längeren oder kürzeren Intervallumspannungen und Tonschritten dennoch (rein formal) so eingeordnet wird, daß die kürzeren Formen den längeren vorangehen, so war hierfür hauptsächlich maßgebend die Rücksichtnahme darauf, dem von uns oben flüchtig angedeuteten Moment der wenigstens bedingungsweisen Herkunft als Durchgangsnoten auftretender Vor- oder Nachschläge usw. gerecht zu werden. An dieser Stelle also sind der moderne Vor- und Nachschlag, unter ersterem wieder die *Appoggiatur* und die *Acciaccatur,* samt allen ihren historischen Vorgängern und Vorbereitungs- sowie verwandten Formen, z. B.

dem *sanglot:* , der *aspiration:* ,



dem *accent* usw. einzuordnen. Der Nachschlag, an dem sich das ursprüng-

liche *portamento* besonders deutlich zeigt, — ob er nun bloß eine oder mehrere Tonstufen umspannt:



ob er zur Durchgangsvermittelung zu einem andern Ton dient oder ob er (scheinbar) frei von dem Charakter einer Durchgangsvermittelung auftritt, wie z. B.




— ist schon (wie auch sein Negativ dem Rhythmus und Namen nach: der Vorschlag) die Brücke von der Gruppe portamentoartiger Verzierungen zum Triller, der ihm in der Form der *ribattuta,* wie wir sahen, entgegenkommt. Wie deutlich im Nachschlag der Portamentocharakter vorherrscht, zeigt schon die Tatsache, daß beide an manchen Stellen identisch werden, wie z. B.




oder in der Form des Rückfalls oder Unterschlags:

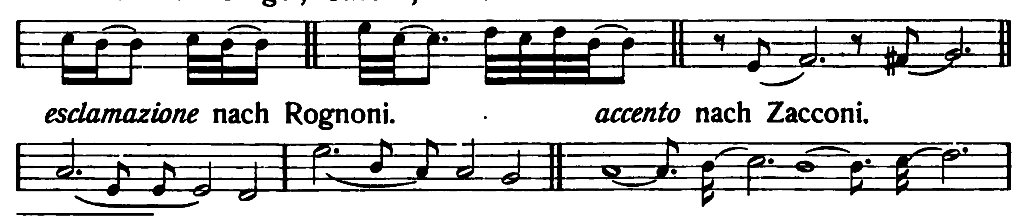


in welch letzterer Verzierungsformel auch das enge Verwandtschaftsverhältnis von Vor- und Nachschlag (der eine gleichsam das rhythmische Negativ des andern) deutlich ersichtlich wird. In der unmittelbaren historischen Stammform beider, dem *accent,* ist dieses Verhältnis schon deutlich vorgebildet: als vor- und nachschlagender *accent:*

ausgeführt: , bzw.

Die verschiedenen Typen des *accents* in den verschiedenen Schulen sind ungefähr folgende[1]):

*accento* nach Crüger, Caccini, Herbst.




[1]) Für die nachfolgende Zusammenstellung der accenti wurden folgende Quellen benutzt: Friedrich Chrysander („Lodovico Zacconi als Lehrer des Kunstgesanges") V. f. M. IX, pg. 283 ff. — Dannreuther l. c. I. part., pg. 83 ff. (für die esclamazioni bei Herbst). — Oschm. l. c. Anhang (Notenbeilagen) pg. 13 ff. (für die verschiedenen Arten von cascata bei Caccini usw. ibid. II. Teil pg. 63ff. und 88ff.). Beyschlag, pg. 24ff. — Ferner Winterfeld: J. Gabrieli usw. III. Teil (Beilagen). — Eitner: M. f. M. X. Jhrgg. 1878, pg. 33ff., pg. 56. Eitner: „Einiges über Michael Praetorius' syntagma" usw.


nach Caccini.
*accent plaintif.*
*accent* nach Mersenne, Denis Gaultier.
oder
*accent* nach Affilard.
ausgeführt:
*hélan.*
ausgef.:
*coulement.*
ausgef.:
*coulé* nach D'Anglebert.
ausgef.:
ausgef.:
ausgef.:
*cheute (port voix sur une note).*
ausgef.:
*(sur 2 notes.)*
ausgef.:
*coulé* nach Chambonnières.
ausgef.:
*port de voix.*
ausgef.:
*port de voix* nach Rameau.
ausgef.:
*coulé.*
ausgef.:
*accent* nach Loulié.
ausgef.:
ausgef.:
*accent* nach Couperin.
*aspiration.*
ausgef.:
*coulé.*
*cheute* nach Dieupart.
ausgef.:
*port de voix.*
ausgef.:
*coulé.*
ausgef.:
*tirata* nach Mattheson.
ausgef.:
*tirate piccole.*
ausgef.:
*accent* nach Rousseau.
ausgef.:


coulé nach Delaborde.
beat nach Simpson.
ausgef.:
backfall.
ausgef.:
double backfall.
ausgef.:
elevation.
ausgef.:
springer.
ausgef.:
cadent.
ausgeführt:
forefall nach Mathew Locke.
ausgeführt:
forefall nach Purcell.
ausgeführt:
backfall.
ausgef.:
backfall nach Thomas Mace.
ausgef.: d. i.
halffall.
ausgef.: d. i.
und
wholefall.
ausgeführt
slur, slide.
(legato glissando)
springer.
ausgeführt:
appoggiatura nach Hook.
ausgeführt:
accento nach Praetorius.
tirate.
tirate nach Theophil Muffat.
ausgeführt:
ausgeführt:
ausgeführt:
accentuation nach Georg Muffat.
ausgef.:
ausgef.:
ausgef.:
ausgef.:
ausgef.:
ausgef.:



appoggiatura (adminiculatio).
ausgef.:
Schleifer nach J. G. Walther.
ausgeführt:
ausgeführt:
accent.
ausgef.:
ausgef.:
ausgef.:
aspiration.
nach Murschhauser.
ausgef.:
ausgef.:
ausgef.:
c
accento nach Kuhnau.
ausgef.:
ausgef.:
ausgef.:
pincé.
coulé.
ausgef.:
ausgef.:
ausgef.:
punctum serpens
nach J. G. Walther.
Schleifer.
ausgef.:
ausgef.:
circuitus.
accentus simplex.
ausgef.:
ausgef.:
nach J. S. Bach.
Vorschläge (anschlagend) nach Quantz.
ausgeführt:
ausgeführt:




Ich glaube, diese Beispiele dürften genügen, um annähernd ein Bild von der Entstehung der verschiedenen vorschlag- und nachschlagartigen Ornamente aus der gemeinsamen Stammform des *accents,* also des *portamentos,* zu geben. Sie zeigen zugleich, wie die in dem *portamento* liegenden verschiedenen Keime, nach verschiedenen Seiten hin sich entfaltend, zu ganz heteromorphen Gebilden aufgegangen und ausgewachsen sind. So sind in der vorstehenden Tabelle nicht weniger als folgende verschiedene Ornamenttypen deutlich unterscheidbar: in geradliniger Fortsetzung der Tendenz des *portamentos,* resp. *accents,* die Gruppe der Vorschläge, Nachschläge, Schleifer usw. Durch die Schleifer, Schneller u. dgl. wird aber auch eine Vermittelung mit den kurzen Trillerformen (*pincé,* Pralltriller usw.) geschaffen. Mit dem Anbruch des 18. Jahrhunderts scheiden sich diese Typen immer klarer voneinander, und namentlich die schleifenden Formen, wie *appoggiatura, acciaccatura, tirate* usw. prägen sich immer schärfer aus. Man sieht dies schon z. B. bei Johann Walther[1]), Georg Muffat[2]), Kuhnau usw., bis schließlich mit Türk, Quantz, Ph. Em. Bach usw.

[1]) Vgl. V. f. M. VII. Hermann Gehrmanns: „Johann Gottfried Walther als Theoretiker" pg. 521 ff.

[2]) Vgl. Georg Muffat „florilegium primum" und „secundum". (Denkmäler d. Tonk. in Öst. hrsggb. v. Guido Adler, Wien, Artaria, 1894 ff.) I. Bd., 2. Hälfte, Wien 1894 und II. Bd. 2. Hälfte, Wien 1895, hrsggb. v. Heinrich Rietsch, pg. 25 ff. — Ferner Eitners M. f. M. XXIII. Jhrgg.: Georg Muffats musiktheoretische Abhandlung". 1698, pg. 55 ff.

die noch gegenwärtig lebenden Ornamente sich in den Vordergrund drängen, um schließlich bei den Klassikern: Haydn[1]), Mozart, Beethoven usw. die Alleinherrschaft anzutreten. Bei den Theoretikern ihrer und der ihnen unmittelbar vorangehenden Zeit läßt sich dieser Prozeß deutlich verfolgen[2]); uns interessiert hier nur die Ableitung der vor- und nachschlag- sowie schleiferartigen Ornamente aus dem *accent*, der selbst wieder auf das *portamento* zurückgeht. In die Gruppe der portamentoartigen Ornamente ist füglich auch die bereits früher erwähnte, lombardische Figur aufzunehmen, die sich vom Vorschlag nur durch die (letzterem fehlende) Betonung des kurzen, vorschlagenden Tones unterscheidet: [Notenbeispiel]. Dieser betonte, kurze Vorschlag stellt so ungezwungen die Vermittelung zwischen dem unbetonten Vorschlag und dem langen, betonten Vorschlag her, der bekanntlich in der neueren Zeit als *Appoggiatur* von dem unbetonten, kurzen, der *Acciaccatur*, unterschieden wird. Der lange Vorschlag, der bekanntlich mit der *(nota) cambiata*, der Wechselnote, und dem Vorhalte wesensverwandt ist, ist darum von besonderer Wichtigkeit, weil wir schon hier ein Beispiel des Übergangs, der Verflüssigung der Ornamentik zur Melopöie, d. h. zur melodischen Konstruktion, zur Architektonik, vor uns haben. Indem der Vorschlag lang wird und den Ton an sich zieht, wird er zum Träger des Rhythmus (Vorhalt auf gutem Taktteil!) und so architektonisches Konstruktionsmittel; derselbe Prozeß, den wir im zweiten Hauptteil historisch bis zu seinem schließlichen, in der Gegenwart vollzogenen Übergang in die musikalische Konstruktion verfolgen werden, derselbe Prozeß bereitet sich schon hier rein formal vor. Für die Herleitung des Ornamentes aus dem Akzent ist der betonte Vorschlag noch wichtig wegen der Analogie mit der Zerlegung des Akzentes (Akzent hier nicht im Sinne der Ornamentbezeichnung des 17. Jahrhunderts, sondern im eigentlichen Wortsinne gebraucht, also sowohl für musikalischen wie Sprachakzent) nach dem Schema ^ in ´`, die wir bereits oben erwähnten und auf die wir auch später noch ausführlich zurückkommen werden; in beiden Fällen haben wir über einer rhythmisch hervorzuhebenden Stelle (in der Sprache langer Vokal oder Diphtong, in der Musik den guten Taktteil) den Akzent, also einen schwereren, länger anhaltenden Ton, der nach dem bereits früher gegebenen Schema

[Notenbeispiel] = [Notenbeispiel] in 2 Töne gebrochen wird: [Notenbeispiel], ausgeführt: [Notenbeispiel],

---

[1]) C. F. Pohl: Josef Haydn (Berlin 1875, A. Saccos Nachfolger) I. Bd., 1. Abtlg., pg. 310.

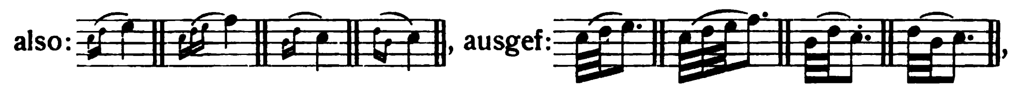
[2]) Vd. Giambattista Mancini: pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato, Vienna 1774. — J. P. Milchmeyer: Die wahre Art, das Pianoforte zu spielen, Dresden 1797. — Georg Philipp Telemann: Harmonischer Gottesdienst oder geistliche Kantaten zum allgemeinen Gebrauche usw., Hamburg 1725.—Joh. Ad. Hiller: Anweisung zum musikalisch zierlichen Gesange, Leipzig 1780. — Georg Michael Telemann: Unterricht im Generalbaßspiele, Hamburg 1773. — Karl Christian Rolle: Neue Wahrnehmungen zur Aufnahme und weitern Ausbreitung der

Die mannigfaltigen Komplikationen, die je nach der Verschiedenartigkeit der Rhythmen bei der Zerlegung des langen Vorschlages eintreten, kommen deutlich in den zahlreichen Regeln zum Ausdruck, mit denen die Theoretiker des 18. Jahrhunderts, z. B. Türk, Ph. Em. Bach, Marpurg, Quantz u. a. die Geltung des langen Vorhaltes zu fixieren suchten[1]); uns gehen alle diese Gesetze nur insoweit an, als sie die architektonische Bedeutung, die dem betonten, langen Vorschlag, dem Vorhalt, innewohnt, deutlich illustrieren.

Während in der neuesten Zeit bekanntlich der lange Vorschlag mit *Appoggiatur,* der kurze mit *Acciaccatur* bezeichnet wird, wurde früher der Ausdruck *appoggiatura* ohne Unterschied für beide verwendet, wogegen *acciaccatura* bekanntlich als Name einer Manier diente, die in dem gleichzeitigen Anschlag von Haupt- und Nebennote und der sofortigen Auslassung der letzteren bestand (bisweilen auch *martellé, martellato, martellement* genannt), wenn sie nicht nach italienischem Brauche für die Bezeichnung des arpeggierten Akkordes diente[2]). Im ersteren Falle kann der Unterschied zwischen ihr und dem unbetonten kurzen Vorschlag einerseits, dessen Anwendung im 17. Jahrhundert von der französischen Schule mit +, ( oder \ angedeutet wurde, und der nach Ph. Em. Bachs und Boivins Anweisung (im *premier livre d'orgue* 1690) mit der vollen Taktzeit einzutreten hatte,

also: ,

— das gleiche Prinzip galt auch für die Ausführung der Schleifer und des Anschlags, also:




—, und dem betonten kurzen Vorschlag, der lombardischen Figur, andererseits nur darin bestanden haben, daß die *acciaccatura* (Zusammenschlag, *pincé étouffé*)



als ein verkürzter Mordent den Charakter des alten Mordanten der deutschen Organisten[3]) besaß und durch Hinzufügung des Nachschlages direkt in die kurzen Formen des Trillers überging, während jene beiden andern über die Grenzen der portamentoartigen Verzierungsgruppe nicht hinauskamen. Hiermit

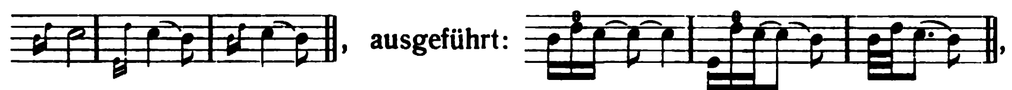
Musik, Berlin 1784. — Joh. Samuel Petri: Anleitung zur praktischen Musik, Leipzig 1767 und 1782. — J. F. Agricola: Anleitung zur Singekunst, Berlin 1757 u. a.

[1]) Vgl. Heinrich Ehrlich: „Die Ornamentik in Joh. Seb. Bachs Klavierwerken" und „die Ornamentik bei Beethoven". Leipzig, Edit. Steingräber pg. 2, resp. pg. 8 ff.

[2]) Farrenc l. c. vol. I. pg. 3—13: „des signes des agréments".

[3]) Vgl. V. f. M. V. Bd. (1889) Karl Paesler: „Das Fundamentbuch von Hans von Konstanz" pg. 33 ff.

spinnt die *Acciaccatur* Fäden an zu der Gruppe der kurzen, trillerartigen Verzierungen, — ein Übergang, der auch noch durch einige andere Ornamente an der Grenze der portamento- und trillerartigen Verzierungen vermittelt wird. Führen wir zunächst die portamentoartige Gruppe zu Ende, so wären im Anschlusse an die bloß einen oder zwei Töne umfassenden Formen, wie die einfache und *double appoggiature* (Doppelvorschlag, *port de voix double*):




noch ihre seltene, von Ph. Em. Bach erwähnte Nebenform, in der die Hauptnote den Ton verliert:




und die umgekehrte Appoggiatur




zu nennen, unter welchen die betonte Form wieder an den Typus des bereits erwähnten, akzentuierten Vorschlags und der lombardischen Figur (die übrigens im 18. Jahrhundert, zur Zeit ihrer größten Blüte, streng voneinander unterschieden werden, z. B. in Hasses Arie „*padre perdona*" aus „Demofonte"




anknüpft[1]). Ferner die bereits oben antizipierten Formen des langen Vorschlags, durch die der Übergang zur architektonischen Konstruktion stattfindet: *coulé* (z. B. bei Rameau 1731, der mit ( geforderte lange Vorschlag von oben), identisch mit dem *accent* von oben und der *chute* (z. B. bei d'Anglebert 1689 und Rameau), die *ports de voix* (wenigstens gewisse Arten derselben), die Vorschläge und Vorhalte (denen man auch vielleicht die *suspension*, den verzögerten Einsatz des Tones, als eine Art rhythmischen Vorhaltes anreihen

[1]) Wenn Gschm. (l. c. pg. 118—120) den Unterschied zwischen Vorschlag und lombardischer Note als darin liegend angibt, daß zwar beide auf die Zeit der Hauptnote fallen, die lombardische Note aber den vollen Akzent erhält, während der Vorschlag den Eintritt des Akzentes um das Zeitteilchen, das er für sich in Anspruch nimmt, verzögere, muß dem hinzugefügt werden, daß zu Ph. Em. Bachs Zeit die rhythmische Auffassung eine andere gewesen zu sein scheint, da Ph. Em. Bach ausdrücklich der Vorschlagsnote die volle Tonstärke der Hauptnote vindiziert und eine andere Ausführung als „dilettantisch" rügt.

kann), kurz, alle Formen, die man unter dem Typus von Durchgangs- und Wechselnotenkonstruktionen inbegreifen kann[1]). Von diesen nur Sekundenschritte umfassenden, portamentoartigen Ornamenten gelangt man über die stufenweise immer größere Schritte umspannenden Formen, wie *tierce coulé,* die verschiedenen kürzeren oder längeren Schleifergattungen usw., — unter denen die punktierten:



bei Ph. Em. Bach sowie die vom Nachschlag oft kaum zu unterscheidenden, nur durch den Akzent erkennbaren Formen wie z. B.




deutlich den Charakter des *portamentos* zum Ausdruck bringen, — zu den *tirate* der alten Schule und den großen Fiorituren, Melismen, Koloraturen und wie sonst noch die Ausdrücke dafür sind.

Wieder müssen wir einer Seitenverästelung folgen, die aus der eben besprochenen Gruppe herauswächst. Schon aus der Tabelle der vom *portamento* herstammenden Ornamente ist ersichtlich, daß einige Arten derselben, wie *pincé, acciaccatura* (im Sinne der altfranzösischen Schule), Schneller usw. eine große Annäherung an die Gruppe der trillerartigen zeigen oder direkt in sie übergehen. Solche Zwischenglieder sind z. B. Pralltriller (mit drei Arten):




---

[1]) Die bereits oben besprochene Wichtigkeit dieser Formen wegen ihres Überganges in architektonische Konstruktion

kann man schon in den Gesängen des Chatelain de Coucy, Adam de la Hale usw. studieren, deren Lieblingsphrasen, wie




lauter durchgehende Sekunden, Quarten u. dgl., also ausgeschriebene, lange Vorschläge enthalten. Vgl. Coussemaker: oeuvres complètes de l'Adam de la Hale, Paris 1872. —

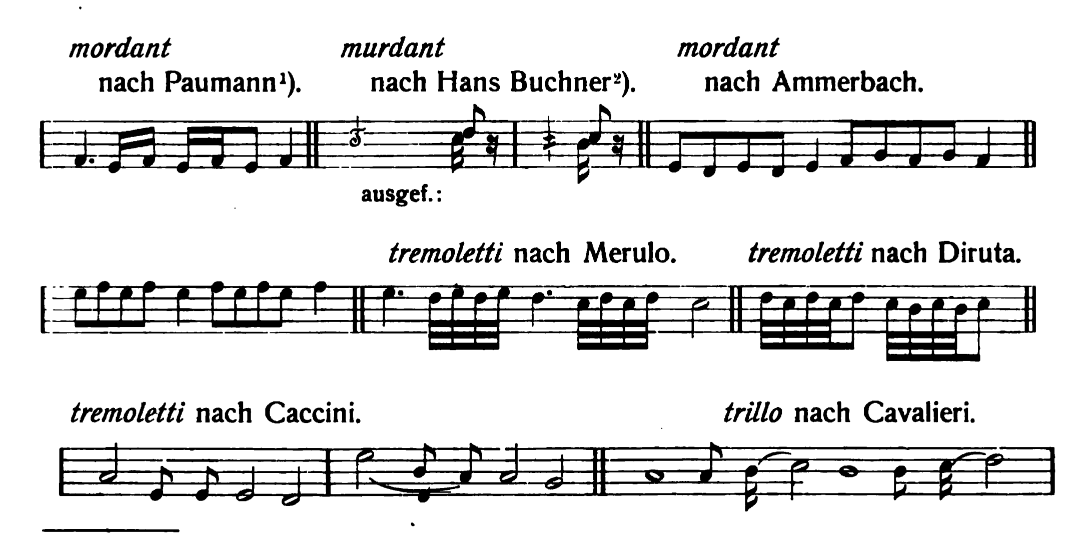
deren dritte jetzt ganz veraltet ist, während die erste, auch „Schneller“ genannt, jetzt noch herrscht. Die Überleitung von den Schleifern zu diesem bildet der ihm ungemein ähnliche Doppelschleifer

,

während er selbst wieder durch das jetzt ausgestorbene *battement:*




in den Triller übergeht. Wenn für die frühere Gruppe die Durchgangs- und Wechselnote charakteristisch war, so ist es für Triller, Pralltriller, Mordent, *battement,* Doppelschlag usw. die Nebennote, die freilich auch hier am häufigsten die obere oder untere Sekunde des Haupttons ist. Die historischen Phasen und Übergangsformen dieser Ornamentklasse mögen durch folgende Tabelle veranschaulicht werden.




M. Perne: chansons du Chatelain de Coucy, Paris 1830. — (Beide Werke, namentlich das letztere, wenigstens teilweise stark veraltet. Daher am besten und zuverlässigsten:) B. Beck: Die Melodien der Troubadours, Straßburg 1908. Betreffs vereinzelter Wiedergaben von Melodien von Chatelain de Coucy: Adam de la Hale und Thibaut de Nayarre — deren Melopöie von Beispielen obiger Art strotzt — bei Fétis, Riemann, David & Lussy, Ambros, Burney usw. vide die Literaturangabe im Abschnitt über die Melopöie der Troubadours und Trouvères im zweiten Hauptteil.

[1]) Vd. Chrysanders Jahrbücher für musikal. Wissenschaft. II. Jahrg. 1867. Arnold: Die Handschrift in Wernigerode (sc. von Konrad Paumanns *fundamentum organisandi*).

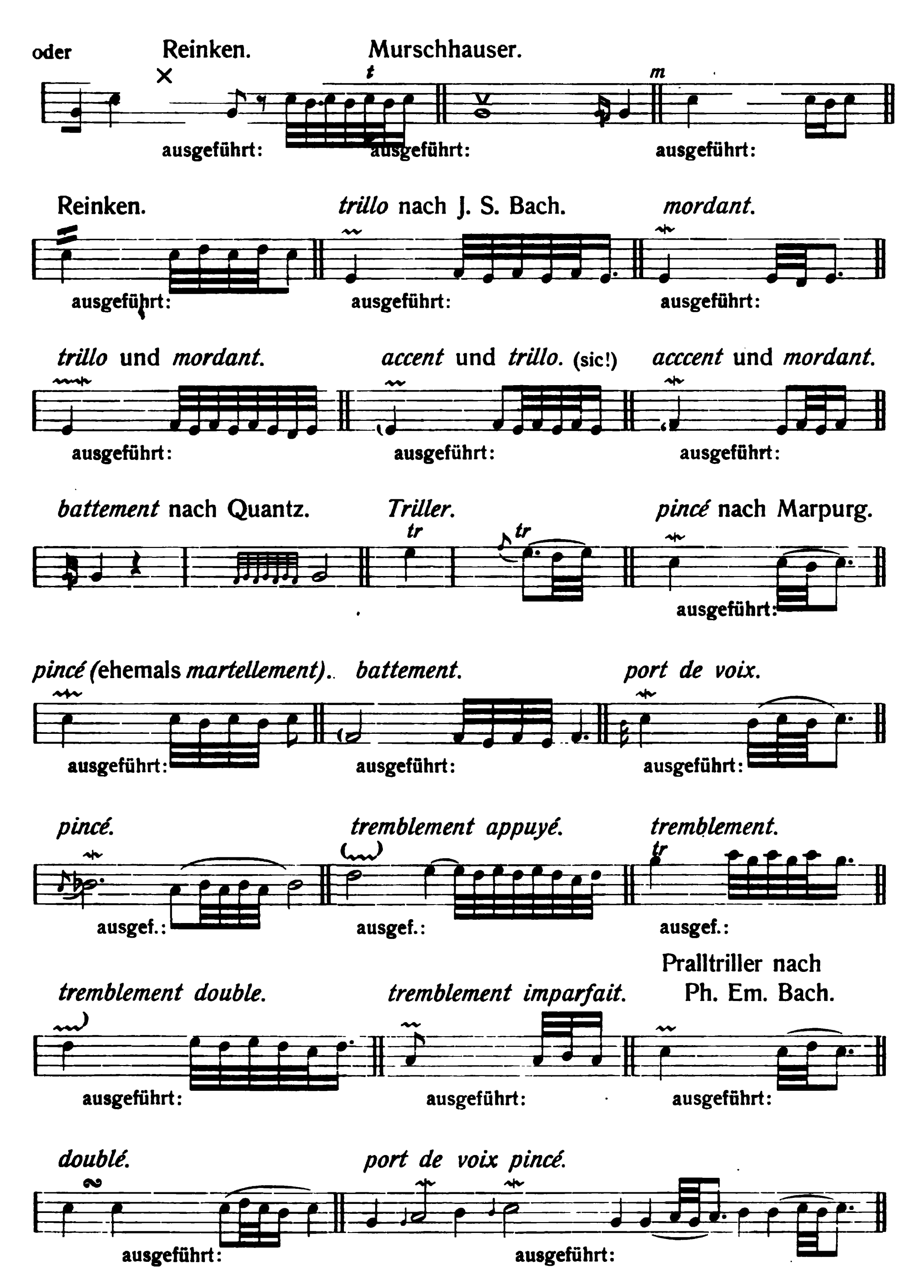
[2]) Vd. G. f. M. V, pg. 33: Karl Paesler: „Fundamentbuch von Hans von Constanz“. Basel 1551.

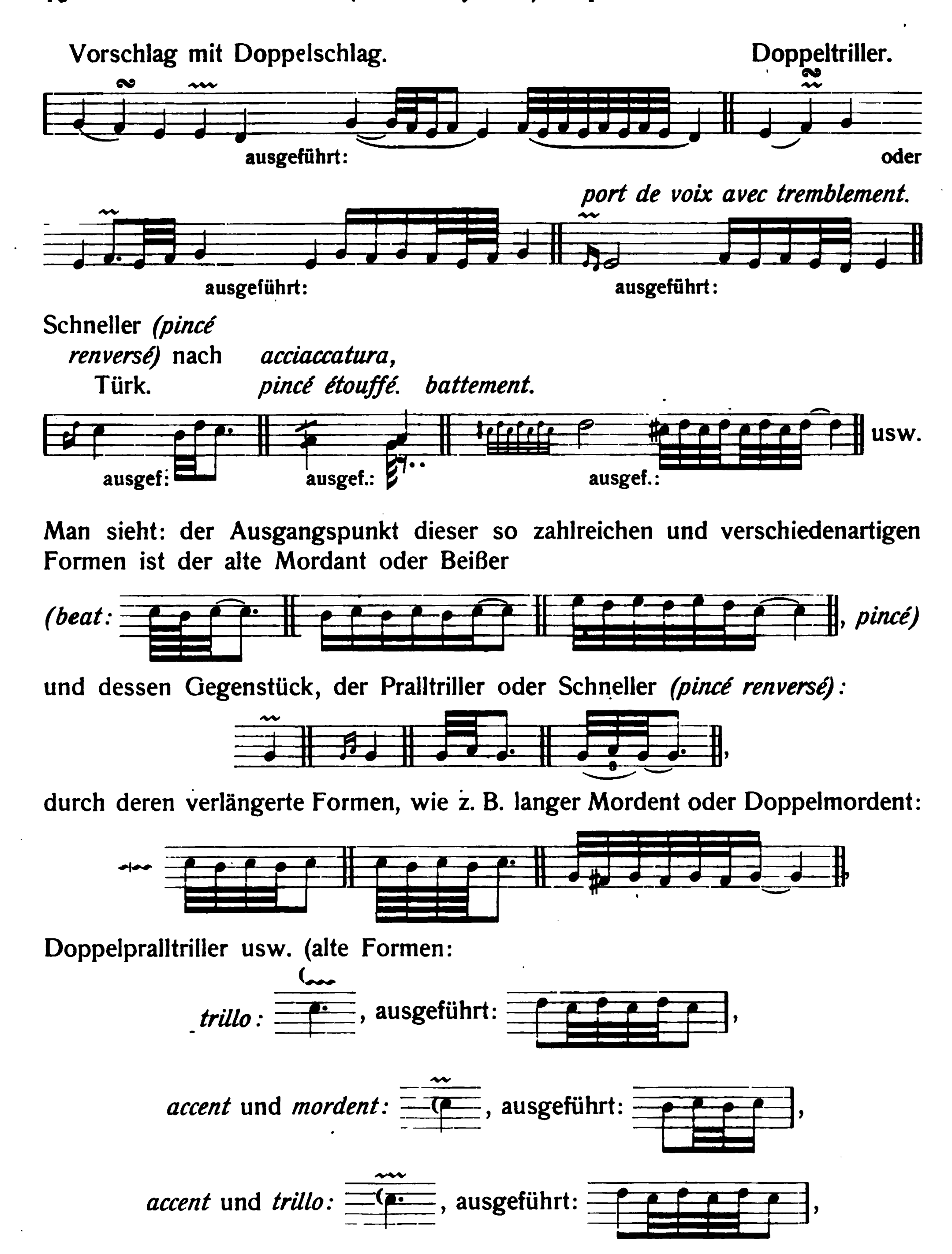



[1]) Vgl. M. f. M. XI. Jahrg. 1879 (G. Becker: „Aus meiner Bibliothek") pg. 61, 62 (Ornamententabelle Affilards).



pincé double nach Couperin.
port de voix simple.
port de voix double.
ausgef.:
ausgeführt:
ausgef.:
tremblement lié sans être appuyée.
tremblement détaché.
ausgeführt:
ausgeführt:
pincé continu.
ausgeführt:
cadence nach Rameau.
pincé.
ausgeführt:
ausgeführt:
pincé et port de voix.
ausgeführt:
ausgeführt:
cadence pleine nach Rousseau.
cadence brisée.
ausgef.:
ausgef.:
port de voix.
port de voix jeté.
(sic!)
Theophil Muffat.
ausgef.:
ausgef.:
ausgef.:
tremulus.
ausgeführt:
ausgeführt:
ausgeführt:
mordant
tremulus
semitremulus
nach Georg Muffat.
ausgeführt:
ausgeführt:
ausgeführt:


oder
Reinken.
Murschhauser.
ausgeführt:
ausgeführt:
ausgeführt:
Reinken.
trillo nach J. S. Bach.
mordant.
ausgeführt:
ausgeführt:
ausgeführt:
trillo und mordant.
accent und trillo. (sic!)
acccent und mordant.
ausgeführt:
ausgeführt:
ausgeführt:
battement nach Quantz.
Triller.
pincé nach Marpurg.
ausgeführt:
pincé (ehemals martellement).
battement.
port de voix.
ausgeführt:
ausgeführt:
ausgeführt:
pincé.
tremblement appuyé.
tremblement.
ausgef.:
ausgef.:
ausgef.:
tremblement double.
tremblement imparfait.
Pralltriller nach Ph. Em. Bach.
ausgeführt:
ausgeführt:
ausgeführt:
doublé.
port de voix pincé.
ausgeführt:
ausgeführt:




Man sieht: der Ausgangspunkt dieser so zahlreichen und verschiedenartigen Formen ist der alte Mordant oder Beißer

*(beat:* ‖ ‖ ‖, *pincé)*

und dessen Gegenstück, der Pralltriller oder Schneller *(pincé renversé):*

durch deren verlängerte Formen, wie z. B. langer Mordent oder Doppelmordent:

Doppelpralltriller usw. (alte Formen:

*trillo:* , ausgeführt: ,

*accent* und *mordent:* , ausgeführt: ,

*accent* und *trillo:* , ausgeführt: ,

*battement, martellement* v und *double martellement* vv) die kombinierten: *tremblement, cadence cadence appuyée* oder *tremblement appuyé,* Triller mit langem

Vorhalt usw. vorbereitet und eingeführt werden, welche wieder unmerklich in die nächst höhere Form, den Doppelschlag und seine mannigfachen Kombinationen, übergehen. Auch hierfür finden wir in den jetzt veralteten Ornamenten der früheren Jahrhunderte zahlreiche, vermittelnde Zwischenglieder, deren Hauptformen ungefähr folgende sind:

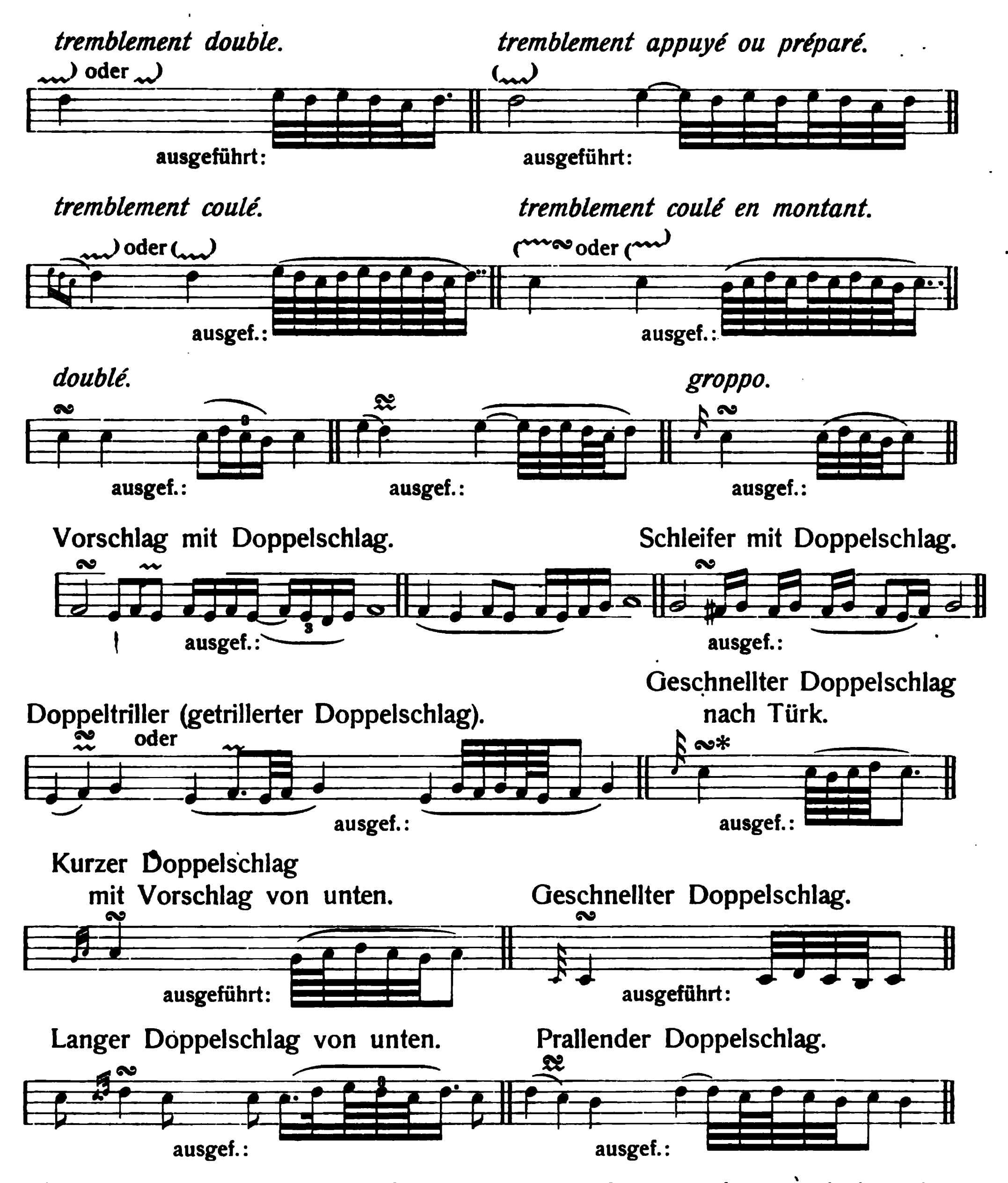



trillo.
C. Fischer.
(sic!)
ausgeführt:
tremulus ordinarius nach Theophil Muffat.
gruppo.
ausgef.:
ausgef.:
ausgef.:
oder
ausgef.:
ausgef.:
tremulus refluens nach Georg Muffat.
ausgeführt:
ausgeführt:
tremulus confluens.
Murschhauser.
ausgeführt:
J. Chr. Bach.
(sic)
ausgef.:
ausgef.:
ausgef.:
(sic!)
ausgef.:
ausgef.:
double relish nach Christopher Simpson.
ausgef.:
ausgef.:
ausgef.:


nach Purcell:
turn.
shake turned.
elevation nach Mace.
ausgef.:
ausgef.:
ausgef.:
single relish.
ausgeführt:
ausgeführt:
so:
so:
(sic!)
trill nach Hook.
double cadence coupée
nach Affilard.
ausgef.:
double cadence
nach Chambonnières.
cadence nach d'Anglebert.
ausgeführt:
ausgeführt:
autre cadence.
double cadence.
ausgef.:
ausgef.:
ausgef.:
autre double cadence.
ausgef.:
ausgef.:
sans tremblement.
tremblement et pincé.
ausgeführt:
ausgeführt:



*double* nach Couperin.
ausgef.:
*tremblement suivi d'une termination.*
ausgef.:
*double* nach Rameau.
ausgeführt:
*double cadence.*
ausgeführt:
*double cadence* nach Dieupart.
ausgeführt:
*tremblement pincé.*
ausgeführt:
*groppo* nach Mattheson.
ausgef.:
Halbzirkel.
ausgef.:
*circuitus* nach J. G. Walther.
ausgef.:
*trillo* und *mordent* nach J. S. Bach.
ausgef.:
*cadence.*
ausgef.:
*Doppelcadence.*
ausgef.:
ausgef.:
*Doppelcadence* und *Mordent.*
ausgef.:
ausgef.:
(sic!)
*doublé* nach Marpurg.
ausgeführt:
oder
oder ausgef.:
oder




Ich glaube, diese Beispiele dürften den innigen Zusammenhang zwischen den triller- und doppelschlagartigen Ornamenten klar veranschaulichen, so daß nähere Ausführungen überflüssig sind. Gemeinsam ist allen Arten des Doppelschlags, daß zu den zwei Tönen des Trillers bereits ein dritter dazukommt, der durch die Kombination des Trillers mit dem Nachschlag erworben wurde; der Doppelschlag kann daher nicht als einfaches (primitives) Ornament wie

z. B. Vorschlag, Nachschlag, Triller u. dgl. betrachtet werden, sondern stellt bereits selbst eine Kombination dar, weshalb er auch nach den eben genannten und vor den höheren Typen einzuordnen ist. Die obige Tabelle zeigt auch, wie die streng symmetrische Konstruktion, also das primär-ästhetische Moment, im Aufbau seiner Formen als gesetzgebendes Moment deutlich hervortritt: schon in den alten Trillerarten[1]), wie z. B.




dem einfachen Trillernachschlag:

sowie den einfachsten Arten des Doppelschlags:




des geschnellten Doppelschlags:




des prallenden Doppelschlags ≈ oder ≈:




---

[1]) Vgl. Ludwig Klee: „Die Ornamentik der klassischen Klaviermusik" 9. Abschnitt (Triller) pg. 22—45, ferner Riemann: „Vergleichende theoretisch-praktische Klavierschule" (Triller, Doppelschlag).

des geschnellten Doppelschlags von unten (auch „geschleifter" Doppelschlag genannt):




der umgekehrten Rolle (des umgekehrten „geschnellten"):




usw. ist sie herrschend, und ihre Wichtigkeit wächst womöglich noch in demselben Maße, als die einfachen Typen zu immer mannigfaltigeren und größeren Kombinationen zusammengeschweißt werden; das Ausgleichen und Kompensieren einer Bewegung nach oben durch eine gleich große nach unten, die Symmetrie und der Parallelismus, kurz alle jene charakteristischen Symptome des primär-ästhetischen Moments, wie wir sie oben, anfangs unserer Untersuchung, zu konstatieren Gelegenheit hatten, lassen sich an allen soeben angeführten Typen auf das schönste demonstrieren. So bildet der Doppelschlag die Brücke von den einfachen Ornamenttypen zu den größeren Konstruktionen höheren, architektonischen Ranges, deren nächst angrenzende Formen, die sogenannten Figuren, schon in das Gebiet der bisher besprochenen Verzierungen hereinreichen. Der *gruppo, gruppetto, groppo,* Walze, Rolle, Knoten:



auch *circolo mezzo* genannt, ferner eine andere, ebenfalls „Rolle" genannte Figur:



usw. veranschaulichen diesen allmählichen Übergang. Wir passieren hier das Grenzgebiet der niederen und höheren melopöischen Gebilde, deren Grenzlinie das Gebiet der Ornamentik in zwei große Klassen scheidet, in deren erste, niederere man alle aus dem *portamento* und der Brechung eines Tones entstandenen Verzierungen einzurechnen hätte, also Vor- und Nachschläge, *accenti,* Triller usw., während die zweite, höhere etwa als die der „konstruktiven Manieren" (im Gegensatz zur ersten Klasse, der „ornamentalen") bezeichnet werden kann und alle deutliche Merkmale von Architektonik zeigenden oder direkt in Architektonik übergehenden Gebilde, wie z. B. die aus Akkordbrechung hervorgegangenen, die Rosalien, Sequenzen usw. zu umfassen hätte. Die Brücke von der ersten zur zweiten Klasse wäre somit in den doppelschlagartigen Verzierungen zu erblicken, bez. in den unmerklich in sie übergehenden Figuren. Diese ihre Mission prägt sich auch klar in der Einteilung in die

bekannten drei Arten der melodischen, harmonischen und rhythmischen Figuren aus, — eine Einteilung, welche durch den gänzlich verschiedenen Charakter der Figuren für die Theorie eine unausweichliche Notwendigkeit war. In ihrer Reihenfolge, — melodische Figuren: Vereinigung der Hauptpunkte mit Wechsel- und Nebennoten auf derselben harmonischen Grundlage; harmonische: durch Akkordbrechung entstandene Gebilde; rhythmische: kleine, metrisch selbständige Teile einer größeren, melodischen Gruppe —, wie sie etwa durch die Typen: Vorschläge, Triller, Doppelschläge, Marpurgs fünf Figurenklassen, Triolen, Quintolen, Dezimolen, Rosalien (Sequenzen) usw. veranschaulicht wird, zeigt sich wieder genau dasselbe Grundgesetz, das wir bisher als Grundformel der formalen Entwickelungsgeschichte konstatierten: das Gesetz des Fortschrittes vom primitiven durch das primär-ästhetische zum architektonischen Moment. Die Basis dieser Reihe von Formen und die Wurzel, aus der sie entspringt, liegt in der Wechselnote (*nota cambiata, note d'appoggiature,* „Vorschlagsnote"); sie gipfelt im Begriff der „Figurenreihe", d. i. der Vereinigung von Figuren zu neuen Konstruktionen höherer Ordnung, und in der Verarbeitung zur *„musica figurata"* (im Sinne des alten *„macicotaticum"*, dessen unentbehrliches Werkzeug die Wechsel- und Durchgangsnoten bekanntlich sind). Insofern man die „Figuren" (im Sinne der Marpurgschen „Spiel"- und „Setz"-manieren) als stereotype Konstruktionsformeln auffaßt, ist man berechtigt, diesen Ausdruck auch auf die Klauseln oder Kadenzen anzuwenden; denn abgesehen davon, daß sie fast ausschließlich aus der verschiedenartigen Anwendung von Vorhalten und Cambiaten bestehen, ist zwischen den Klauseln (und schon ihrer älteren Stammform, den Kirchenakzenten, *accentus ecclesiastici*) und den aus den Diminutionsformeln hervorgegangenen, gegenwärtigen Ornamenten ein entwickelungsgeschichtlicher Zusammenhang deutlich nachweisbar. Wir werden im zweiten Hauptteil dies genauer zu untersuchen haben; hier sei nur darauf hingewiesen, daß die ältesten Formen des Doppelschlags, — also bei Paumann, Schlick, Kleber, Attaignant, Cabezon, Hans Buchner usw. (vide die Tabelle pg. 77 ff.), — bekanntlich nichts anderes sind als die erweiterte Umschreibung der Kadenzformel



Die mittelbare Quelle der gegenwärtigen Figuren ist sohin die Kadenzklausel, die unmittelbare hingegen die Diminutionsformeln, und der ganze, der Gegenwart für die Figuration zur Verfügung stehende Apparat geht auf die Diminution zurück. In der Tat ist ja auch der Begriff der letzteren mit dem der Figuration verwandt und stammt in letzter Linie von derselben Wurzel ab: der Zerlegung langer in kurze Noten. Wenn daher J. G. Walther in seinem „musikalischen Lexikon" (Leipzig 1732) die Arten der Diminution oder Koloraturen einteilt in 1. „gradatim gehende, dergleichen die *trilli, tremoli, tremo-*

*letti, groppi, circoli mezzi, fioretti, tirate, ribattute di gola* usw.; 2. saltuatim eingerichtete, nämlich um eine Terz, Quart, Quint u. s. f. springende", so steht mit diesem Prinzip[1]) im vollsten Einklang das in unserer Entwickelungsreihe befolgte, bei dem die auf einem Ton verharrenden Formen als die niedrigsten eingeordnet wurden, und die übrigen stufenweise um so höher, je weitere Intervalle der in ihnen zur Darstellung gelangende Tonschritt umspannte. Die freie Verbindung und Anwendung aller Figuren, Läufe, *passaggi, divisions, fioriture, solfeggi, gorgheggi* und wie alle diese Melismen sonst genannt wurden oder noch werden, können wir, gegenüber der Klasse der Ornamente im engsten Wortsinne (die durch das Vorhandensein der drei Momente charakterisiert sind) als eine eigene Klasse höherer Tonassoziationen zusammenfassen, denen speziell der Titel Melisma im engsten Sinne reserviert werden möchte. Gegenüber dem Ornament würde dann das Melisma (im engsten Wortsinne) sich dadurch charakterisieren, daß in ihm die roheste Form des primitiven Moments: das auf einem Tone Verharren (wie z. B. des Caccinischen *trillo*) oder die übrigen primitiven Symptome (z. B. das primitive *portamento* u. dgl.) überwunden wären und eine größere Freiheit der Tonbewegung (größere Intervallschritte) sowie des architektonischen Baues (weitere architektonische Bogenwölbungen, — man vgl. z. B. die Koloraturen der Königin der Nacht in Mozarts „Zauberflöte"!) — sich vorzugsweise bemerkbar machte. (Der eigentliche, wesentlichste und tiefgreifendste, rein entwickelungsgeschichtliche Hauptunterschied zwischen Melisma und Ornament — daß nämlich das Melisma ein durchaus organisch mit dem übrigen Körper der Melopöie verwachsenes, in ihm und mit ihm lebendes Glied derselben ist, das sich absolut nicht aus diesem Zusammenhang herausreißen läßt, ohne daß nicht damit auch die ganze Melopöiestruktur zerstört würde, während demgegenüber das Ornament, wenigstens im strengsten Wortsinn des bisherigen historischen Gebrauchs, einen zwar ebenfalls ursprünglich organisch aus dem Melisma heraus entstandenen, dann aber allmählich immer mehr versteinerten, abgestorbenen und mumifizierten Auswuchs darstellt, der, allmählich immer mehr abgedrängt und ausgeschieden aus dem lebendig pulsierenden Strom der Melopöie, schließlich so ganz den Zusammenhang mit dieser verlor, daß er nunmehr, nur ganz äußerlich auf ihr sitzend, von ihr abgehoben, losgelöst und wieder aufgesetzt werden kann, ohne daß dadurch die melopöische Struktur auch nur im Leisesten alteriert wird — dieser Hauptunterschied also kann allerdings aus methodologischen Gründen erst später — im vierten Buch des zweiten Hauptteiles — eingehend zur Sprache kommen; hier sei vorläufig antizipativ nur so viel bemerkt, daß von Ornamentik im strengsten Sinne des Wortes eigentlich erst seit ungefähr der Wende des 15./16. Jahrhunderts, d. i. von der Diminutions-

[1]) Übrigens hat schon Herbst dieses ja auch wirklich auf der Hand liegende Einteilungsprinzip bei der Wiedergabe von Adriano Banchieris Passaggien angewendet. Vgl. Oschm. l. c. pg. 43.

periode ab, die Rede sein kann. Wenn dennoch — im Widerspruch zu den hier soeben entwickelten, terminologischen Prinzipien — im folgenden zweiten Hauptteil von Ornamenten in der Musik der Natur- und orientalischen Kulturvölker, der griechisch-römischen Musik sowie des byzantinischen, orientalischen, gregorianischen Kirchengesangs usw. gesprochen wird, so wolle dieser eigentlich inkorrekte Sprachgebrauch durch die Rücksichtnahme auf die kürzere Ausdrucksweise entschuldigt werden. Korrekt aber — dies mag hier ein für allemal konstatiert werden — sollte nach den oben entwickelten Prinzipien für die genannten Entwickelungsepochen nur von Manieren — für die niedersten Typen, wie z. B. Tonwiederholung, primitives *portamento* usw. — und Melismen, ornamentalen Melopöieformeln, Figuren usw. gesprochen werden.) Auch hier dürfte das Gesetz der fortschreitend immer weiteren Wölbung der melodischen (Intervallschritte) und architektonischen Bogen als Grundformel in der historischen Entwickelung nachweisbar sein und wird auch im zweiten Hauptteil (zweites und drittes Buch) gezeigt werden. Denn die ältesten Formen solcher Melismen: *jubilus,* Perihelese, die Lieblingsphrasen der *machicotage* usw. zeigen alle noch peinlichst getreu den primitiven Typus, während in den spätgregorianischen Melismen, in der *copula* und den Ligaturen der Mensuralmusik, im *color* und der *floratura* des 13. und 14. Jahrhunderts bereits eine Erweiterung der Bogen sich durchzuringen scheint, — zu derselben Zeit, wo sich der ungemein wichtige Prozeß des Übergangs ursprünglich ornamentaler Mittel der Melopöie in architektonische Konstruktionsmittel vollzieht (*color, talea*)[1]). Auf gleiche Stufe etwa wie die genannten wären auch die Jodler- und Kuhreigenmelismen der Alpenbevölkerung einzuordnen, die bereits weitere Intervallschritte (Quarten, Quinten, Oktaven usw.) mit vier- und achttaktiger Rhythmik vereinen. Die späteren *passaggi* usw. des 17. Jahrhunderts und die Koloratur des 18. zeigen zum Teil die bekannten, durch Zerlegung eines Tons gewonnenen Diminutionsphrasen, deren wichtigste wir früher unter den alten Ornamenten in den Kreis unserer Betrachtung zogen, — also um einen Mittelton sich drehende Formeln wie



usw. —, teils schnelle, eine größere Anzahl von Stufen ab- oder aufwärtslaufende Formen, die *cascate, tirate,* „Läufflein" und Läufer (dem Jean Mouton,

[1]) Vgl. Guido Adler: „Die Wiederholung und Nachahmung in der Mehrstimmigkeit" (V. f. M. II. Bd., pg. 274 ff., 291 ff.). — Desgleichen Coussemaker: histoire de l'harmonie au moyen âge. Paris 1852, pg. 52—54. — Chrysanders Jahrb. f. mus. Wissensch. I. Bd.: Bellermann: „Joh. Tinctoris terminorum musicae diffinitorium" pg. 107 *(talea, color).* — Vgl. ferner die Definitionen des *color* usw. bei Hieronymus de Moravia (Coussem. script. I, pg. 97), resp. Joh. de Garlandia, Prosdocimus de Beldomandis (ibid. III, pg. 225), Joh. de Muris (ibid. III, pg. 58b X), Walter Odington usw. Vide V. f. M. II, pg. 273 ff., 291 ff.

16. Jahrhundert, als Erfindung zugeschrieben, also gleichsam dokumentarisch als einer der am spätesten auftretenden oder doch beobachteten Verzierungstypen beglaubigt, — ganz im Einklang mit der auch rein formal-entwicklungsgeschichtlichen Spätphase, in die wir sie oben auf Grund formaler Merkmale in unsere Reihe einzuordnen bemüßigt waren), teils endlich die speziell im 18. und der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts bei den Italienern vorkommenden freien Sexten-, Septimen-, Oktavensprünge, Arpeggien usw., — alles inbegriffen unter dem Ausdruck Fioritur, Rouladen. Hierzu gehören auch die *fredons,* kurze Rouladen, und die *cadenza,* das Ausschmücken des wichtigsten Tones *(Dominante)* vorm Übergang zum letzten Teile, gewissermaßen ein Nachkomme der alten *copula,* die nach Franco von Köln, Walter Odington, Joh. de Garlandia usw. eine Art *coda* oder Finalkadenz über der Schlußnote des *cantus firmus* gewesen zu sein scheint. Für uns sind *copula* und noch mehr die *cadenza* darum von besonderem Interesse, weil sich in ihrer Anwendung ganz besonders stark das architektonische Profilationsmoment erkennen läßt: die architektonisch wichtigste Dispositionsstelle, die sonst eine lange Fermate erhält, wird hier noch besonders hervorgehoben, indem der lange Ton der Fermate in viele kürzere, in ein Melisma aufgelöst wird[1]).

Es ist früher betont worden, daß in den Figuren und Melismen sich der Übergang von der rein ornamentalen zur konstruktiven Melopöie vollzieht. Dies läßt sich vor allem deutlich an der Verwendung der Fiorituren *(divisions, passages, florid passages)* zur Variation demonstrieren, — Fälle, die zugleich auch die identische Entstehung der Fiorituren und der alten Diminution klarstellen. Man betrachte z. B. folgende Stellen aus Bachs Weihnachtsoratorium, Mozarts G-moll-Symphonie und Beethovens IX. Symphonie:




[1]) Ein ähnlicher Vorgang findet übrigens auch im deutschen geistlichen und weltlichen Volkslied statt, wo ebenfalls der Versschluß gerne mit langen Melismen ausgeziert wird, ferner mit pedantischer Geschmacklosigkeit bei den Meistersingern (zum Teil schon bei den Minnesingern). Vgl. Chrysanders Jahrb. f. mus. Wissensch., II. Bd. Friedrich Wilhelm Arnold: Das Lochheimer Liederbuch (nebst der ars organisandi von Konrad Paumann). 1867, Leipzig.



usw. oder Haydns Quartett I:

Mozarts Variierung des Themas „*Je suis Lindor*“:

usw., die sogenannten *doubles* in den alten Suitensätzen, die bekanntlich nur durch Verbrämung des Themas mit einem reichen Aufputz von Ornamenten und variierender Figuration hergestellt wurden, um sich von der großen Bedeutung der Fioritur als Übergang zur architektonischen Konstruktion zu überzeugen, — ein Übergang, der sich schon in Figuren wie das Arpeggio oder die Figurationen der sog. Albertischen Bässe usw. deutlich kennzeichnet. In einer andern Form äußert sich dieser Prozeß auch darin, daß häufig ein angewendetes Ornament im weitern Verlauf der thematischen Fortführung durch gleiche oder ähnliche melodische Phrasen ersetzt oder ausgeschrieben wird (z. B. ein Vorschlag

wird durch , ein durch , durch

aufgenommen, — ähnlich den früher erwähnten, schon in den Vorhalten und Durchgängen der Trouvèresgesänge zu beobachtenden Beispielen), oder daß durch organische Verwebung rhythmischer und melopöischer, kleiner Detailzüge eine neue, melodische Phrase gesponnen wird, in der die ersteren aufgehen und verarbeitet werden, wie z. B. folgende Stelle Haydns:




in der die Punktierung bei × und der Vorschlag bei * zu der akzentartigen Phrase bei *NB* zusammengesponnen werden, worauf dieses neue Motiv sofort bei *NB* verarbeitet wird[1]). Dieser enge Zusammenhang des Melismas mit

— Heinrich Rietsch und Arnold Mayer: Die Mondsee-Wiener Liederhandschrift, Berlin 1896, pg. 197 ff. — Vgl. auch V. f. M. I. Bd., pg. 511 (Fr. Xav. Haberl) und II. Bd. pg. 463 (Rudolf Schwartz) betr. Ursprung der Melismen. — Wilhelm Bäumker: Das katholische deutsche Kirchenlied, Freiburg, Herder, 2. Bd. — Wilh. Bäumker: M. f. M. Jahrg. 1880, pg. 155 ff. und 1887, pg. 73 ff. — Fr. v. d. Hagen: Minnesinger, Leipzig 1838—1856. 4. Bd. (IV. Bd.)

[1]) Das Beispiel ist dem bei Pohl: „Haydn“ (Berlin 1875, A. Saccos Nachfolger), 2. Bd., II. pg. 304 zitierten Leyerkonzert Haydns entnommen, die übrigen oben zitierten Beispiele Grove l. c. art. Florid.

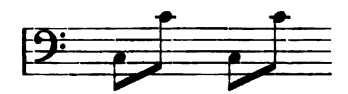
der melodischen Konstruktion äußert sich schon in der Ligatur der Mensuralmusik[1]), die mit ihren zahlreichen Gesetzen für den Wert der einzelnen Noten der Vorgänger der Appoggiatur mit ihren zahlreichen Auflösungsregeln bei den Theoretikern des 18. Jahrhunderts ist und, — bezeichnend genug, — für diese und die anderen vorschlagsartigen Verzierungen usw. als gemeinsame Bezeichnung noch bis tief in den Anfang des 19. Jahrhunderts beibehalten wurde, — nicht bloß von Haydn, der im Begleitschreiben des *applausus* für Göttweig (1768) Ligaturen und Manieren unterscheidet[2]), sondern noch zur Zeit Beethovens[3]). Allerdings ist während der Zeit vom 16. bis zum 19. Jahrhundert allmählich auch noch eine Änderung des Begriffes dazugekommen, im Sinne der gebundenen Vortragsweise, des *legato,* das ja auch heute noch, als der letzte Rest der alten Ligatur, zusammen mit dem langen und kurzen Vorschlag von jeder Gesangslehre im selben Kapitel behandelt wird. Setzen Ligatur und *legato* in gewissem Sinne die Linie des *portamento* fort, so knüpfen die akkordisch zerlegenden Figuren zwischen der Gruppe der konstruktiven Ornamente (Doppelschlag usw.) und der Architektonik das vermittelnde Band an, das von den Diminutionsfiguren (dem oben besprochenen Lieblingswerkzeug der Variation[4]), z. B. beim figurierten Baß usw.) und den rhythmischen Figuren

(z. B. *saltaretto* ♩. ♪ ♩ ♩. ♪ ♩ des *Siciliano*)

gesponnen wurde. Hier seien nur zur Orientierung genannt: Rauscher



die Murkybässe (Oktavenbrechungen wie



[1]) Man erinnere sich an die Regeln für den Wert der einzelnen Noten der Ligatur. Vgl. Heinrich Bellermann: Die Mensuralnoten und Taktzeichen des 15. und 16. Jahrhunderts (Berlin 1858). — Gustav Jacobsthal: Die Mensuralnotenschrift des 12. und 13. Jahrhunderts (Berlin 1871). — Heinrich Bellermann: Der Kontrapunkt oder Anleitung zur Stimmführung in der musikalischen Komposition. Berlin 1862.

[2]) Vd. Pohl l. c. I., 2. Abtlg. pg. 42.

[3]) Vgl. Eduard Hanslick: Geschichte des Konzertwesens in Wien (Wien, Braumüller, 1869) pg. 121, woselbst eine Konzertankündigung von Bogdanowicz aus dem Jahre 1802 mit Ankündigung von „Ligaturen, Passagen, Manieren" usw. der Solisten abgedruckt ist.

[4]) Den innigen Zusammenhang der Fioritur mit der Variation spricht Dannreuther, l. c. introduction, pg. XII aus: *„divisions and graces are part and parcel of musical speech, elements of style, having a common origin. The explanation of their rapid development lies in our instinct for variety and in the delight, which variety gives".* Dies ist, soviel ich weiß, die

und die spottweise „Brillenbässe“ genannten Figuren


),

die *batterie* (*battery*, alle Arten von Akkordzerlegung und Arpeggio, z. B.


)

und Akkordpassagen (z. B. Albertische Bässe), die mittels der so häufig in ihnen vorkommenden symmetrischen Folge und Aneinanderreihung von selbst überleiten zu den Sequenzen, zu denen man vielleicht auch das *attacco*, die imitierende Verarbeitung kurzer Phrasen als Motive für den Aufbau größerer Konstruktionen, zählen kann. Und hiermit sind wir auch schon beim Element aller Architektonik, beim Motiv, angelangt, von wo aus der weitere Weg über Gang, Satz, Periode usw. mitten in die Formenwelt der musikalischen Architektonik hineinführt.

Fassen wir die Resultate dieses Rundganges durch die Rüstkammer der Melopöie zusammen, so ergibt sich folgendes: ausgehend vom Begriffe der Melopöie und mit vergleichendem Hinblick auf das Gebiet der bildenden Künste und der Sprache beobachteten wir, daß für den Begriff der Ornamentik drei Momente charakteristisch seien, deren größere oder geringere Ausbildung bei den einzelnen Ornamenten zwischen diesen eine formale Verschiedenartigkeit hervorruft, nach der wir sie in eine aufsteigende Reihe ordnen können. Je nachdem ein Ornament das erste der drei Momente am stärksten entwickelt zeigt oder eines der beiden andern, ergab sich für uns eine Verschiedenartigkeit des Ranges der einzelnen Ornamente in rein formaler Hinsicht, — eine Ranggliederung, die der vom Botaniker oder Zoologen durchgeführten analog ist, wenn er die von ihm untersuchten Pflanzen- oder Tierformen bestimmt, d. h. je nach dem Vorhandensein oder Fehlen gewisser von ihm beobachteter Merkmale in Klassen, Arten, Familien usw. einordnet. Den von der Beobachtung des Ornamentes in der bildenden Kunst gewonnenen Einteilungsmodus auf das Gebiet der musikalischen Kunstmittel übertragend, gelangten wir zur Einteilung der Melopöie in zwei Hauptklassen, in deren erste, niederere wir alle Ornamente (im engsten Sinne des Wortes) verwiesen, während wir die zweite für alle jene melopöischen Gebilde reservierten, die bereits deutliche architektonische Struktur und Übergehen in Architektonik aufweisen. In der ersten Klasse stellten wir als Einteilungsprinzip die Reihenfolge der drei Momente auf, deren letztes von selbst zur zweiten Klasse der

einzige Auffasssung — von der bereits oben erwähnten Stelle bei Wasielewski l. c. abgesehen —, die, im Gegensatz zu Ritters, Winterfelds u. a. Erklärung der Diminution, das Hauptgewicht auf das innere, entwicklungsgeschichtliche Moment in derselben legt.

melopöischen Gebilde hinüberleitet, während von dieser selbst wieder ein allmählicher Übergang in die architektonischen Formen stattfindet. Als Grundformel des ganzen Einteilungsprinzipes der so entwickelten Reihe konnten wir das Gesetz der fortschreitend immer weiteren Bogenwölbung aufstellen, was in rein melodischer Hinsicht auf die Freiheit der Tonbewegung und Intervallschritte, in rhythmisch-architektonischer dagegen analog auf Länge und Zahl der rhythmischen Glieder anzuwenden ist. So ausgerüstet, versuchten wir, den ganzen Schatz melopöischer Gebilde, im Sinne dieses Prinzipes geordnet, zusammenzustellen und in einer Reihe zu ordnen, deren erstes Glied in rein formaler Hinsicht den niedersten Grad von Entwickelung darstellen sollte, das letzte logischerweise die höchste Stufe. (Vgl. Tabelle I der Notenbeilagen.)

Welches sind nun die nächsten, hieraus sich ergebenden Schlüsse? Offenbar diese: wenn eine derartige Reihe formaler Entwickelung mehr sein soll als eine bloße, müßige Konstruktion und schematische Spielerei, wenn sie überhaupt irgendwelchen Wert haben soll, so kann dies nur dann der Fall sein, wenn nachgewiesen werden kann, daß genau dieselben Entwickelungsstufen in genau derselben Reihenfolge, wie sie in der obigen Reihe nur in rein formaler Hinsicht konstatiert wurden, auch in genetischer und historischer Hinsicht wiederkehren. Was nun die erstere, namentlich ontogenetische anbelangt, so ist freilich ein Nachweis ungemein schwer infolge gänzlichen Mangels an Beweismaterial; es müßten genaue, zuverlässige und systematisch-methodische Beobachtungen über die Entwickelung und Äußerungen des Tonsinns und der musikalischen Fähigkeiten der Kinder von ihrer frühesten Jugend an aktenmäßig vorliegen. Soviel mir bekannt, existiert nun leider kein einziges derartiges Beweisstück; solange aber die Eltern nicht die Entwickelung der Anlagen ihrer Kinder vom ersten Erwachen an Schritt für Schritt verfolgen und aufzeichnen (— und wie viele Eltern haben die hierzu nötige Beobachtungsgabe, Objektivität, wissenschaftliche Schulung, Geduld, Ausdauer und — last not least — Zeit?! —), solange wird hier wohl auch nichts zu erwarten sein. Den einzigen Ansatz hierzu (— er ist freilich kümmerlich genug! —) kann uns nur etwa die Untersuchung der Kinderlieder, Spielreime und -sprüche sowie des Unterrichts (Gesangs- und Instrumental-, also natürlich vor allem des Klavierunterrichts) bieten. Und in der Tat zeigt der beim Unterricht beobachtete planmäßige Gang volle Übereinstimmung mit unserer obigen Reihe. Wenn z. B. Crüger[1]), der eifrige Parteigänger der altitalienischen Gesangsschulen eines Caccini, Bovicelli, Rognoni, Zacconi usw., meint, für den Unterricht der Knaben genüge es, sie die *accenti* und einige der leichtesten *passaggi* zu lehren (also jene Form von Verzierungen, die als portamentoartig eine der niedersten Stufen in der formalen Entwickelungsreihe einnehmen),

---

[1]) Vgl. Gschm. l. c. pg. 53 ff.

oder wenn Caccini, Herbst, Prätorius u. a. einen gleichen Lehrplan aufstellen, wenn wir ferner schon bei den Hellenen in der Antike genau wie in jeder unserer heutigen Gesangsschulen angeordnete, systematische Solfeggien finden, die, mit dem Aushalten eines Tones beginnend, stufenweise die Verbindung von Sekunden-, Terz-, Quartschritten u. dgl. einüben[1]), wenn schließlich auch der Klavierunterricht stufenweise die immer größeren Tonschritte den ungelenken Fingern beizubringen sucht, die viel lieber, dem Geschmack der kindlichen Besitzer folgend, einen und denselben Ton fortwährend hämmern oder aushalten möchten, so steht dies gerade so in Einklang mit der oben aufgerollten formalen Entwickelungsreihe[2]), wie wenn wir bei den Kinderliedern vorzugsweise ganz wenige, stets wiederholte Töne antreffen, die nur durch kleine Intervalle getrennt sind (meist Sekunden, Terzen, Quarten, selten Quinten und noch seltener größere Intervalle). Wir werden im dritten Hauptteile eingehender auf das Kinderlied zurückkommen müssen; mit der Untersuchung desselben sind aber auch alle Mittel erschöpft, die uns unter den jetzigen Verhältnissen für die ontogenetische Betrachtung zur Verfügung stehen, — und das ist herzlich wenig! Günstiger dagegen steht es in phylogenetischer Hinsicht, wo greifbares, positives Beweismaterial herbeizuschaffen ist. An die rein formal-entwicklungsgeschichtliche Betrachtung wird sich daher eingehend die historische zu schließen haben, für die der vorliegende erste Hauptteil gleichsam nur das Programm, die Einleitung war. Sollte es nun möglich sein, zu zeigen, daß genau derselbe Entwickelungsprozeß, wie wir ihn im Vorigen in rein formaler Hinsicht zu konstatieren in der Lage waren, sich auch geschichtlich in derselben Reihenfolge Schritt für Schritt verfolgen und dokumentarisch belegen läßt, dann allerdings dürfte das bisher befolgte Einteilungsprinzip von dem Niveau einer fragwürdigen Schematisierung und Hypothese zu dem eines wirklichen, allgemein musikalischen Entwickelungsgesetzes emporgerückt sein, — eines Entwickelungsgesetzes, das berechtigt sein dürfte, auf dem Gebiete des Tonreiches den Anspruch auf gleiche Bedeutung und Geltung zu erheben, wie sie dem Entwickelungsgesetze im Pflanzen- oder Tierreich zukommt.

Ob dies nun auch wirklich der Fall ist, soll der folgende, zweite Hauptteil unserer Untersuchung klarstellen.

---

[1]) Vgl. die Anmerkungen 1 und 2 zu pg. 59 und Gevaert: histoire et théorie de la musique de l'antiquité, Gand 1875 und 1881, 2. Bd. vol. I, pg. 420 ff.

[2]) Vide Tabelle I der Notenbeilagen, für welche die schon zitierten Werke von Harding, Klee, Riemann (Musiklex.), Grove (dictionary, Artikel: agrémens, graces, divisions, songs usw.), Mendel Reißmann (Mus. Konvlexik. Bd. 10 und 11, Artikel: Verzierungen, Melismen usw.), Dannreuther und Goldschmidt (It. Gesangsmeth. pg. 113 ff. und Anhang, sowie „Die Lehre von der vokalen Ornamentik", Bd. I) als Quellen benutzt wurden.

# II. (Historisch-genetischer) Hauptteil.

## I. Buch.

### (Die Herrschaft des primitiven Moments.)

#### 1. Kapitel.

(Natur- und orientalische Kulturvölker.)

„Völker auf naiver Bildungsstufe unterliegen anerkanntermaßen der rein elementaren Wirkung der Musik in weit höherem Grade als diejenigen, welche bereits über das Wesen dieser Kunst zu reflektieren begonnen haben. Rhythmus und Klang wirken lediglich nach der sinnlichen Seite hin, dafür aber mit einer umso heftigeren, der modernen Anschauung oft unfaßbar erscheinenden Gewalt . . . . Wir können dies auch noch heutzutage bei manchen Naturvölkern beobachten: Die Freude am bloß rhythmischen Schall genügt ihnen vollauf, und es dauert geraume Zeit, bis sich das Bedürfnis nach der eigentlichen Melodie meldet.“ Diese Worte Hermann Aberts[1]) charakterisieren auf das treffendste das erste, tiefste und früheste Stadium onto- wie phylogenetischer musikalischer Entwickelung, das wir schon oben, im ersten Hauptteil, als das primitive Stadium bezeichnet haben. Die roh sinnliche Freude am bloßen materiellen Klang, am Rasseln und Dröhnen des Metalles, am Klingeln und silbernen Schwirren der Sistren usw. ist immer und überall, zu allen Zeiten und unter allen Himmelsstrichen, für diese erste Phase der musikalischen Entwickelung symptomatisch: beim kleinen Kinde, das vergnügt mit dem Holzklöppel auf den Metallplättchen seiner Strohfiedel herumhämmert, ebenso wie für den alten Germanen oder Skythen, der sich am Dröhnen der zusammengestoßenen Schilde und dem Klirren der gekreuzten Schwertklingen berauschte, für den Orientalen des grauesten Altertums, der sich durch das Rasseln der Sistren, das Rauschen des Cymbals, das Läuten der Glocken in mystische Weltentrücktheit und träumerische Verzückung versetzen läßt, wie

[1]) Hermann Abert: Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1899. (Bd. II der Sammlung musikwissenschaftlicher Arbeiten von deutschen Hochschulen) pg. 1.

noch heute für den Chinesen der Gegenwart, der sich am Klange metallener Glocken, Glasplättchen oder klingender Steine entzückt[1]). Ob von diesem Stadium der Freude am rohen, materiellen Klange von Objekten der Außenwelt zu der im Verhältnis hierzu schon viel abstrakteren und vergeistigteren Freude am Klange des (z. B. von der eigenen Stimme lang ausgehaltenen, gezogenen oder fortwährend wiederholten) musikalischen Tones nicht schon ein sehr bedeutender Fortschritt, eine ganz bedeutende Weiterentwickelung und Verfeinerung des musikalischen Sinns zu erblicken ist, eine Weiterentwickelung, die vielleicht die Arbeit und musikalischen Versuche unzähliger Generationen des Menschen der Urzeit voraussetzt, ist noch eine offene Frage; jedenfalls tritt in der Entwickelung des Kindes das letztgenannte Stadium ganz deutlich erkennbar verhältnismäßig bedeutend später auf als das erstgenannte, ebenso wie auch die rhythmische Gliederung im Hervorbringen des Schalls erst relativ spät auftritt gegenüber dem uranfänglichen ganz unrhythmischen Schallproduzieren. Wie dem nun auch sei, — sicher ist das eine: als die früheste Phase des Gesanges treffen wir das Analogon der soeben geschilderten instrumentalen Entwickelungsphase bei den Naturvölkern an: in der Musik der Maori, Melanesier, Papuas, überhaupt der australischen und polynesischen Naturvölker, zum großen Teil auch der Eskimos, Indianer, Neger usw. besteht oft aller Gesang nur in dem Langaushalten, Hinziehen oder Wiederholen eines und desselben Tones[2]) und wird in den verschiedensten Berichten[3])

[1]) Vgl. Charles Engel: The music of the most ancient nations. London 1864, chapter I. (bells, drums usw.).

[2]) Vide die zahlreichen Notenbeispiele bei Karl Hagen: „Über die Musik einiger Naturvölker (Australier, Melanesier, Polynesier)“. Hamburg 1892, und Richard Wallaschek: primitive music, an inquiry into the origine and development of music usw. London, Green & Comp. 1893. Deutsch: „Anfänge der Tonkunst“. Leipzig, Joh. Ambros. Barth. (Notenbeispiele primitiver Volksgesänge pg. 341—349) sowie Rowb: I. chapt. III und IV, pg. 81—138; spez. pg. 88—90 (nur ein Ton) und St. A. II. Teil (Gesänge der Naturvölker) pg. 102 ff.

[3]) Schilderungen, Notenbeispiele usw. primitiver, und zwar speziell australischer, polynesischer u. dgl. Gesänge und Tänze findet man bei James A. Davies: appendix to G. Greys polynesian mythology, London 1855. — Brough Smyth: The aborigines of Victoria. London 1878. — G. W. Torrance: music of the Australian aborigines. (Anthropol. journal vol. XVI, pg. 335 ff.) — O. Schelling: Musik und Tanz der Papuas. („Globus“, vol. l vi). — Louis de Freycinet: voyage autour du monde. 9 vols. Paris 1824—1844. — James Bonwick: daily life and origin of the Tasmanians, London 1870. — Hermann Beckler: Corrobberri. („Globus“, vol. XIIh) — George Grey: journals of the expeditions of discovery in N. W. and W. Australia. 2 vols. London 1841. — Charles Wilckes: narrative of the United States Explorat. Expedit. during 1838—1842. 5 vols. London 1845. — Joh. Georg Adam Forster: A voyage round the world 1772—1775. 5 vols. London 1777. — Rowb. I. chapt. III und IV, pg. 81—138. — E. M. v. Hornbostel: Über die Musik der Kubu (in B. Hagen: Die Orangkubu auf Sumatra. Frankf. a. M. Baer 1908). — K. B. pg. 297 (P. Wilhelm Schmidt: Über Musik und Gesänge der Karesau-Papuas, Deutsch-Neu-Guinea). — St. A. pg. 118 ff., 122—126, 128 ff. Siehe ferner die sehr reiche Literaturangabe bei Wall. p. m., der zahlreiche Notenbeispiele und Zitate aus den eben angeführten, sowie vielen anderen Werken bringt, ferner die Literaturangaben der weiter unten angeführten Arbeiten von Stumpf, Hornbostel und Abraham, Karl Bücher usw.

Weltreisender bezeugt und geschildert[1]). Es muß als ein weiterer Fortschritt angesehen werden, wenn der Gesang sich von der bloßen Wiederholung eines Tones allmählich emanzipiert und erweitert zum Umfang von mehreren Tönen, zwischen denen er sich dann, ungemein monoton, immer sich um einen Mittelton bewegend und zu ihm zurückkehrend[2]), auf ihm verweilend, herumdreht, jeden Ton nach Belieben zurück- oder langaushaltend[3]). Neben diesem einen Haupttypus primitiven Gesangs: dem Aushalten oder Wiederholen eines und desselben oder ganz weniger Töne — wobei übrigens schon insofern leise Veränderungen beim Langaushalten oder Wiederholen desselben Tones stattfinden, als oft dabei ein Vibrieren und Erzittern der Stimme Triller und Tremolos erzeugt[4]) —, trifft man aber auch schon den andern an: ein schluchzen- oder geheulähnliches Hinüberziehen von einem Ton zum andern, ein durch undefinierbare Intervalle ($^1/_8$-, $^1/_4$-, $^1/_3$-Töne usw.) stufenweise schleifendes Hinaufsteigen oder Herabsinken[5]), — also denselben Typus primitiven Portamentos, der auch auf höheren Entwickelungsstufen, z. B. bei den orientalischen Kulturvölkern (wie u. a. Arabern[6]), Persern usw.) eine sehr große Rolle spielt, den wir aber andererseits auch schon auf viel tieferen Stufen als der der australischen Naturvölker, nämlich in der Tierwelt, antreffen. (Wir werden im dritten Hauptteil eingehend darauf zurückkommen). Erwägt man

[1]) Vide z. B. Karl Bücher: Arbeit und Rhythmus, Leipzig, Teubner. 3. Aufl. 1904, pg. 338 Anmerk. (über Gesänge der Australier, nach Lumholtz pg. 59 und 199). — Max Wertheimer: Musik der Weddas S. I. M. G. XI, pg. 300—309 (mit zahlreichen Melodiebeispielen primitivster Stufe, fast nur zwei, höchstens drei Töne umfassend, auf pg. 307—309). — Rowb. I, pg. 92 (zwei Töne), pg. 95 ff. (drei Töne), pg. 97 ff. (mehr als drei).

[2]) W. p. m. pg. 42, 70, Bücher pg. 338, 340, 366 (nach Grosse l. c. pg. 277).

[3]) Vgl. z. B. die bei Hubert H. Parry: the evolution of the art of music. London 1901, pg. 53 wiedergegebene Melodie der Fidschi-Insulaner, ferner alle die von Hagen, Stumpf, Wallaschek, Bücher usw. gebrachten, zahlreichen Notenbeispiele. Vd. Tabelle II.

[4]) W. p. m. pg. 70, 77. Vgl. P. Wilhelm Schmidt l. c. pg. 297.

[5]) Vd. z. B. das von Torrefranca (origini usw. Riv. mus. XIV, pg. 584) gegebene Notenbeispiel: *canzone degli antropofaghi,* ferner Ambros l. c. I, pg. 545 (betr. Gesang der Neuseeländer), Wallaschek p. m. pg. 223 (Beschreibung des Corrobberritanzes, nach Edw. Curr: the Australian race, London 1887), Hubert H. Parry: the evolution usw. chapter III (Folkmusic) pg. 48—53 betr. Melodien der Fidschi-Insulaner, australischen Eingeborenen usw. Betreffs Anwendung der $^1/_4$ Töne usw. im Gesang der australischen usw. Naturvölker vd. Sourindro Mohun Tagore: Hindoo music, Calcutta 1874, pg. 19 ff. und W. p. m. pg. 223. — Rowb. I, pg. 81—86.

[6]) So namentlich im modernen Ägypten. Vide z. B. Tagore, l. c. pg. 18 ff. sowie Lane: account of the manners and customs of the modern Egyptians, London 1871, II. pg. 58, Kiesewetter: Musik der Araber, Leipzig 1842 (Gesang der Nilschiffer):



und Jones Dalberg: Über die Musik der Indier, Erfurt 1802, pg. 116. Bez. des primitiven portamentos vd. St. A. pg. 82 ff.

nun, daß dieser selbe Typus in den Jubelschreien der Weiber in Jerusalem[1]) (z. B. bei den Hochzeiten der palästinensischen Juden) sowie in den Klagerufen und -gesängen der äthiopischen, nubischen, wahrscheinlich auch altägyptischen[2]) Weiber genau so zum Ausdruck kommt wie in neuseeländischen Totenklagen[3]) und karaibischen Chorgesängen[3]), ja daß auch sogar die Technik der in den australischen Corrobberritanzgesängen angewendeten Triller die gleiche ist wie die von Engel, Lane u. a. beschriebene des palästinensischen, arabischen, ägyptischen, abessynischen usw. „Zagaroth"rufes[4]), nämlich ein gurgelndes Aushalten des uvularen r[5]), dann wird der Schluß gerechtfertigt, daß man es hier mit einem primitiven Urtypus musikalischer Ausdrucksmittel zu tun hat, einem Urtypus, der sich noch weit herein in die Musik der Kulturvölker erhalten und herübergerettet hat. Was uns hier besonders interessiert, ist, daß die eben erwähnten primitiven Verzierungen wie Triller, *tremolo*, ja selbst besonders langes Aushalten eines Tones gerne auf der letzten (und auch der ersten) Note angebracht werden[6]); wir dürfen darin vielleicht die erste Vorahnung der architektonischen Profilation der höheren, späteren Entwickelungsphasen erblicken. Hier ist wohl auch die auf den Tonga- oder Freundschaftsinseln beliebte Anbringung einer Art schwer zu beschreibender Verzierungen am Ende der Stücke von der einen ihrer beiden Gesangsarten, *Hiva*, bevor die zweite, *Langi*, beginnt[7]), anzuführen.

Wie tief eingewurzelt das primitive Moment bei den Naturvölkern ist und wie schwer und mühsam der Urmensch sich von einem eben gesungenen Ton losreißt, um einen neuen zu erringen, bezeugt die fortwährende Wiederholung nicht bloß eines einzelnen Tones, sondern zweier, dreier[8]) oder der

---

[1]) Vd. Engel l. c. pg. 333.

[2]) W. p. m. pg. 199.

[3]) Ambros l. c. pg. 545. — Parry l. c. pg. 53. — P. Wilheim Schmidt l. c.

[4]) Vide die eben zitierten Stellen aus Engel und W. unter Anmerkung 1 und 2.

[5]) Cfr. W. p. m. pg. 223 sowie Büchers („Arbeit und Rhythmus" usw.) noch weiter unten, bei Besprechung der arabischen Triller, zu erwähnende Beschreibung des Zagarothrufes. Vd. hierzu Schmidt l. c. Nebenbei bemerkt, tritt uns hier zum ersten Male jener eigentümliche Zusammenhang zwischen musikalischem Ornament (Triller, Vorschlag usw.) und gutturalem (oder uvularem) r oder l entgegen, der uns noch später, im gregorianischen Gesang (als Zusammenhang zwischen gregorianischem Ornament, z. B. *plica, torculus, pressus* usw. und *liquidae*) ausführlicher beschäftigen wird. Wir werden dort eingehender darauf zurückkommen.

[6]) W. p. m. pg. 70.

[7]) ibid. pg. 30 ff.

[8]) Vgl. z. B. die von Dalberg (Lieder der Inder und anderer orientalischer Völker, Erfurt, Beyer und Maring 1802) als Nr. 51 und 53 gebrachten Melodien von den Südseeinseln. Ebenso die von R. G. Kiesewetter (Musik der Araber, Leipzig, Breitkopf & Härtel 1842) pg. 78 ff. wiedergegebenen Gesänge der Südseeinsulaner, Malgassen usw. Desgleichen die bei Fétis: histoire générale de la musique. 5 vols. Paris 1869—1876 in vol. I, pg. 13 ff. gegebenen Notenbeispiele von Gesängen der Fidschi-Insulaner, Neuseeländer und sonstigen polynesischen und australischen Stämme. — Über den geringen Tonumfang der austra-

ganzen, aus mehreren Tönen bestehenden Phrase bei allen Naturvölkern, auf den Philippinen[1]) ebenso wie bei den Botokuden[2]), bei den Mincopies ebenso wie bei den Kamtschadalen, auf Samoa[3]) ebenso wie auf Tongatabu[4]), den Karolineninseln und Neu-Britannien. Überall ist der Typus der, daß die Melodie auf einigen Tönen hin- und herkriecht, jeden dieser Töne zwei- oder dreimal oder noch öfters wiederholend, oder daß die ganze Gruppe der drei oder mehr Töne unverändert, oft schier in infinitum wiederholt wird. Gegenüber der oben zuerst besprochenen Entwickelungsstufe, bei der das Um und Auf des Gesangs in der Wiederholung eines einzigen Tons oder im Langaushalten desselben oder eines zweiten oder dritten besteht, muß der Typus einer solchen auf mehreren Tonstufen hin- und herhüpfenden Melopöie als ein relativ höherer bezeichnet werden. Außer bei den eben genannten australischen, polynesischen, melanesischen usw. Naturvölkern begegnet er uns u. a. im Gesang der afrikanischen Neger, der Buschmänner, Aschantis, Zulus, Sudanvölker u. dgl.; eintönig, einschläfernd, stets zu einem und demselben Ton zurückkehrend, um ihn sich windend, dreht sich der Gesang der Buschmänner zwischen ganz wenigen Tönen hin und her[5]). Gewisse Lieblingsphrasen wie



usw., also die Urtypen aller Perihelese, treten uns schon hier entgegen[6]); daneben und dazwischen zahllose Tonwiederholungen oder eine zwischen den einzelnen wiederholten Tönen hin- und herhüpfende Melodie, wie z. B. in den Negertanzliedern vom Senegal, aus dem Sudan usw., der Mandingos, Gallas,

---

lischen usw. Gesänge (selten die Terz übersteigend, noch seltener höhere Intervalle) vide W. p. m. pg. 144, 146 und 176 (betreffend zwei auf den Charlotteninseln beliebte Gesänge im Umfang von 1 bez. 5 Tönen) sowie Ambros l. c. Bd. I, pg. 545 (Notenbeispiel: neuseeländische Melodie im Umfang von 5 Tönen). — Rowb. I, pg. 81—97 ff. (Melodien von 1—4 Tönen).

[1]) W. p. m. pg. 191.

[2]) Grosse l. c. pg. 270.

[3]) W. p. m. pg. 175/176.

[4]) Vide die von Bücher l. c. auf pg. 202, 425 ff. gebrachten Notenbeispiele australischer und polynesischer Melodien, ferner die von Fulgence (chants populairs, Paris 1865) in seiner Sammlung von Volksgesängen verzeichnete Melodie von den Karolineninseln (Nr. 38). Vgl. ferner Westermanns Monatshefte, Mai 1899 (Friedländer: samoanische Rudergesänge) sowie die Notenbeispiele bei Fétis l. c. I, pg. 13—16, 18—21.

[5]) Grosse l. c. pg. 280 ff. (über den Gesang der Buschmänner). Vide hierzu die Notenbeispiele bei W. p. m. Nr. 21, Fétis l. c. I, pg. 22 ff. bis 34.

[6]) Vgl. z. B. die nach Ludwig Riemann: (Über eigentümliche, bei Natur- und orientalischen Kulturvölkern vorkommende Tonreihen, Essen 1899) von Oskar Fleischer („Zur vergleichenden Liedforschung" in S. I. M. G. III, pg. 190) wiedergegebene Melodie der Sudanneger, die ganz aus solchen periheletischen primitiven Urformeln zusammengesetzt ist.

Aschantis usw.[1]). Daß daneben das primitive *portamento* und Schleifen von Tönen wie



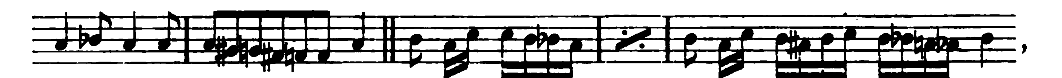
im Gesang z. B. der Zulus[2]), Nubier, Sudanesen, Aschantis usw. ebenso häufig ist wie bei den Eingeborenen von Neu-Guinea, braucht hier nicht weiter ausgeführt zu werden. Für die Beurteilung des Entwickelungsstandes der Negermusik darf man hauptsächlich nur die afrikanischen Negergesänge heranziehen; die amerikanischen dagegen sind fast alle unter der Einwirkung oder gar in direkter Nachahmung der aus Europa (England) importierten oder auf amerikanischem Boden aus dem Geiste der europäischen Musik heraus erfundenen Kunst- oder Straßenmusik (Gassenhauer, englische oder amerikanische Volkslieder usw.) entstanden, wenn sie nicht einfach direkte Entstellungen solcher Melodien, Bearbeitungen nach dem Negergeschmack sind. Die meisten Sammlungen derartiger amerikanischer Negermelodien, die mir zu Gesichte kamen[3]), sind aus diesem eben genannten Grunde für die Untersuchung in entwicklungsgeschichtlicher Hinsicht wertlos, da sie großenteils den Melopöietypus der neueren, europäischen oder amerikanischen Gassenhauer (ganz freie Sprünge in weit entlegene Tonstufen, Tonschritte von weiten Intervallen, achttaktige Rhythmik und Liedarchitektonik usw.) und damit den Stempel ihrer Herkunft allzudeutlich an sich tragen. Auch Grove (in seinem Artikel über Negermusik im Dictionary) scheint mir hierauf allzu wenig Rücksicht

[1]) Vd. Ambros l. c. I, pg. 546, 550, Fétis l. c. I, pg. 22—34, ferner V. f. M. VI (Viktor Schmidt Ernsthausen: Die Musik der Eingebornen von Neuguinea pg. 269—271) die zahlreichen Notenbeispiele.

[2]) Vgl. V. f. M. II, pg. 422—424 (Karl Stumpf: Lieder der Bellakulaindianer) über Gesänge der Zulus, Sudanesen, Nubier usw. sowie Thom. Edw. Bowdich: Mission from cape Coast Castle to Ashantee, London 1819. Rowb. I. chapt. V, pg. 151—182, spez. 168 ff. und St. A. pg. 185 ff., 187 ff., 191 ff. bis 195 (verschiedene Negergesänge aus Deutsch-Ostafrika, Togo usw.). Betreffs aethiopischer Negermelodien vd. Edw. Peare Christy: plantation melodies, New York 1851—56.

[3]) Vd. z. B. E. Ferrero: „la musica dei negri Americani" (Riv. mus. XIII, 1906, pg. 391—436) Notenbeispiele pg. 394—435; sowie die bei Bücher l. c. pg. 221 ff. bis 225 wiedergegebenen, amerikanischen Negermelodien. Vgl. ferner Will. Franc. Allen: Slave songs of the united states (ed. Allen, Ware & Garrison, New York 1877) sowie Eli Shepperd: Plantation songs for my ladys banjo and other Negro lyrics and monologues. (New York, R. H. Russell 1901), endlich die schon vorhin (in Anmerkung 2) zitierte Arbeit von Christy sowie die von Clayton F. Summy in „The music review", Chicago 1893/94 pg. 607. Dagegen zeigt die ungemein interessante Sammlung amerikanischer Negermelodien in Julien Tiersots notes d'éthnographie musicale: *la musique chez les peuples indigènes de l'Amérique du Nord (états unis et Canada)* S. I. M. G. XI, pg. 141—223 (Negermelodien pg. 204—223) unverfälscht echten Typus primitiver Musik der gleichen Entwickelungsstufe wie die afrikanischen Neger.

genommen zu haben. Dagegen zeigen die Gesänge der südamerikanischen Neger und Indianer (z. B. der Bahamaneger, Caraiben[1]) usw.) den allgemeinen, wohlbekannten Typus primitiver Musik auf das übereinstimmendste mit den bisher erörterten Typen. Auf einer der niedersten Stufen — etwa auf der des Gesangs der Neuseeländer, Maoris, Papuas usw. — steht der Gesang der Patagonier[2]), der — übrigens genau wie der ihrer direkten arktischen Antipoden, der Eskimos[3]) — in den primitivsten Tonwiederholungen und in langgedehntem Tonaushalten, in heulendem von einem zum andern Ton Ziehen und Schleifen wie



stets um einen Ton sich windenden und ewig zu ihm zurückkehrenden, innerhalb ganz weniger Töne sich bewegenden Phrasen besteht. Umfang von ganz wenigen Tönen, auffallende, einschläfernde Monotonie[4]), das ist der Charakter der Gesänge aller dieser Naturvölker auch des amerikanischen Kontinents, und die gleichen Übergangsstadien von dem ersten, tiefsten Stadium rohen Tonaushaltens bis zu dem uns bis jetzt begegneten relativ höchsten —: der auf mehreren Tönen unter fortwährender zwei-, drei- oder mehrmaliger Wiederholung jedes einzelnen Tones hin- und hergleitenden Melopöie — lassen sich auch hier deutlich verfolgen und gleichsam dokumentarisch belegen, so an den Gesängen der Zuñi-, Quiché-, Rio Negro-, Kwakiutl-[5]) und nord-

[1]) W. p. m. Notenbeispiele Nr. 10, 13 sowie Fétis I, pg. 13—16.

[2]) Vgl. Roberto Schumann Nitsche: I canti e la musica in Patagonia (Riv. mus. XVI, fasc. 2, pg. 320—331), Notenbeispiele pg. 326—331. — E. Fischer: Patagonische Musik („Anthropos" Bd. III, 1908, Heft 5, 6) und St. A. pg. 130—132.

[3]) Vd. Ambros l. c. I, pg. 540 ff. und W. p. m. Anhang (Notenbeilagen) Nr. 7, 8 die Notenbeispiele. Hochinteressante Beispiele von Eskimogesängen, die alle Merkmale der primitiven Melopöie mit ihren schluchzenden und heulenden Portamentos, Vorschlägen, Tonwiederholungen usw. auf das verblüffendste ausgeprägt zeigen, vd. bei W. Thalbitzer und Hjalmar Thuren: Musik aus Ostgrönland. Eskimoische Phonogramme. Z. I. M. G. XII, Heft 2, 1910, pg. 33 ff. spez. pg. 36—40. Vd. ferner St. A. pg. 181 ff.

[4]) So heben William Adams und Mary Eugenia Brown: musical instruments and their homes, New York 1888 diese Monotonie und den geringen Tonumfang, sowie das dezidierte Vorherrschen des Rhythmus gegenüber der Melodik als direkte Charakteristika primitiver Musik hervor.

[5]) Vide Benjamin Ives Gilman: „Zuñi melodies" (im Journ. of American Archaeology and Ethnology vol. I, Bericht der Hemenway Archaeological Expedition II. Abt.), ferner die Notenbeispiele bei Parry l. c. pg. 338 (Zuñi-melodie, von J. W. Fewkes aufgenommen, im eben zitierten Journal) und bei Bücher l. c. pg. 74, 422, 423, sowie die ideal den primitiven Typus zeigende Melodie aus Topinambur bei Kiesewetter (Musik der Araber) pg. 78 nach Mersenne:



amerikanischen Indianer[1]) u. dgl. Alle bisher besprochenen Charakteristika primitiver Musik finden wir auch hier in reichster Fülle wieder, angefangen von den tiefsten und rohesten Formen der Tonwiederholung oder des Langaushaltens der Töne wie z. B.



[2]) und des primitiven Portamentos[3]) durch alle Arten von Schleifern, Vor- und Nachschlägen, und ,

Vgl. Franz Boas: on certain songs and dances of the Kwakiutl of British Columbia (in Journ. of American Folklore vol. I, 1888) (Smithsonian report 1895) und St. A. pg. 130–140 ff.

[1]) Über Gesänge der nordamerikanischen Indianer vd. vor allem das ungemein reichhaltige Werk von Nataly Curtis: „The Indians book". New York u. London, Harper & brothers 1907, das zahllose Indianergesänge, nach den einzelnen Stämmen geordnet, gibt, und Frances Densmore: Chippewa Music. Washington Government printing office 1910 [Smithsonian Institution Bureau of American Ethnology, Bulletin 45]. Ferner Julien Tiersot: notes d'éthnographie musicale: *la musique chez les peuples indigènes de l'Amérique du Nord* S. I. M. G. XI, pg. 141—223 (Indianermelodien auf pg. 143—190). — J. F. Fillmore: Indianergesänge (in „Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft", herausgegeb. von Carl Stumpf, Heft 3, Leipzig, Joh. Ambros. Barth, 1901) spez. pg. 3 ff. (Notenbeispiele mexikanischer, kalifornischer Indianergesänge usw.). — Theodor Baker: Über die Musik der nordamerikanischen Wilden, Leipzig 1882. — Fletcher: a study of the Omaha Indian music. Cambridge 1893. — J. Owen Dorsey: Ponka and Omaha songs (im Journ. of American Folklore vol. II, 1889, Nr. IV). — Franz Boas: Chinook songs (ibid. vol. I, 1888). — Karl Stumpf: „Lieder der Bellakula-Indianer" (V. f. M. II, 1886, pg. 405 ff.) und „Phonographierte Indianermelodien" (ibid. VIII, pg. 127—144). — C. E. Soedling: „Indianska soenger" und „Indianska Dans-melodier" Stockholm s. a. 4°. — Schließlich noch die Literaturangaben bei F. W. Galpin „Aztec influence on American Indian Instruments" (S. I. M. G. IV, pg. 661—670) und in Proceedings of the musical association, vol. XXIX, pg. 116—138 (F. W. Galpin: the whistles and reed instruments of the American Indians of the North-Westcoast) sowie bei Tiersot: notes d'éthnographie usw. S. I. M. G. XI, pg. 224—231. — St. A. pg. 142—180. Sonstige Notenbeispiele verstreut noch bei Bücher l. c. pg. 422 ff., in den oben erwähnten Arbeiten von Boas und Dorsey (Journ. of Americ. Folklore 1888, Nr. I, pg. 50—52, 65, 67. Nr. III, pg. 225) und in British association for the advancement of science, Leeds meeting 1890. Sixth report usw. pg. 36–51. (Die drei letztgenannten Werke mit Tonleitern, Melodien usw.) Die bei Parry „two thousand melodies" London 1843, pg. 365 aufgenommene Tschirokesenmelodie ist eine entschiedene Fälschung oder doch zumindest europäisierte Überarbeitung, im selben Sinne wie die oben erwähnten Sammlungen amerikanischer Negermelodien. Ebenso höchstwahrscheinlich die bei Delaborde l. c. II, pg. 171 mitgeteilte Gesangsmelodie der Wilden von Canada.

[2]) Aus einem Gesang der Wallawalla-Indianer (Baker, Notenbeispiel XL.) und einem Kiowa-Liebeslied (ibid. pg. 70). Solcher Art Tonbebungen, Vibratos, Balancements oder Tremolos scheinen überhaupt in der Indianermusik sehr häufig zu sein, sie werden von zahlreichen Beobachtern erwähnt. So z. B. Curtis (in den einleitenden Bemerkungen über den Vortrag der Indianergesänge): *„a general characteristic of Indian singing is a rhytmical pulsation of the voice on sustained notes".* Vgl. auch Julien Tiersot: Notes d'éthnographie musicale. II. série. *La musique chez les peuples indigènes de l'Amérique du Nord. (États unis et Canada.)* Paris, Fischbacher.

[3]) Vd. W. p. m. pg. 194 über den Gesang der Irokesen, Baker l. c. im Abschnitt „Vor-

Trillern u. dgl. bis zu den ersten Vorahnungen der profilierenden Anwendung der Verzierungen[1]). Eine ähnliche Mannigfaltigkeit wie die der Verzierungstypen verschiedenster Entwickelungsgrade zeigt auch das in den Indianergesängen verwendete Tonmaterial; angefangen von der Wiederholung oder dem Langaushalten desselben Tones oder derselben zwei oder drei Töne umfassenden und sich um einen Mittelton drehenden Phrase bis hinauf zu verhältnismäßig schon sehr freien Tonschritten und weiten Intervallen (Quinten, Sexten, Oktaven) finden wir in der Indianermusik alle anfangs erörterten Übergangsphasen und Zwischenstufen vertreten. Wenn wir hierzu schließlich noch bedenken, daß der Indianergesang, — ausgehend von einem Fundamentalton und tonalen Normalniveau, zu dem die Melodie immer wieder zurückkehrt[2]) —, sich so nicht bloß zum Besitze direkter, deutlich formulierter Kadenzformeln[3]) und Rezitationsschemata[4]), sondern auch zum Bewußtwerden

---

tragsmanieren und Verzierungen in den Gesängen der nordamerikanischen Indianer", und Curtis l. c. (Einleitung). Vide auch die Notenbeispiele in den beiden oben zitierten Arbeiten von Stumpf (z. B. V. f. M. VIII, pg. 131—135 die fortwährend wiederkehrenden Figuren wie



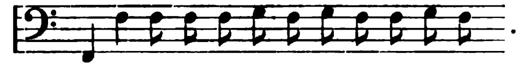
Tiersot l. c. usw.

[1]) So z. B. der in Anmerk. [2]) zu pg. 100 besprochenen Tonbebung besonders gern auf Endtönen, ebenso der Vorschläge, Schleifer usw. vorzugsweise auf ausnehmend stark betonten Noten, des primitiven Portamentos mit besonderer Vorliebe auf Anfangs- und Endnoten. Vd. hierfür, wie überhaupt betr. der Anwendung der indianischen Ornamente und Vortragsmanieren den sub Anmerk. [3]) zu pg. 100 erwähnten Abschnitt bei Baker l. c., Nataly Curtis l. c., W. p. m. pg. 45, und Stumpf (V. f. M. II, pg. 415 und die Notenbeispiele pg. 415—424, VIII, pg. 142 Anmerk.)

[2]) So z. B. der Gesang der Irokesen. Vd. W. p. m. pg. 51 und 143.

[3]) Beispiele indianischer Kadenzen vide in den zahlreichen Notenbeispielen bei Baker pg. 40 ff. (in den Gesängen der Irokesen, Dakotas, Jowas, Twanas, Clallams, Chemakums, Comanchen, Kiowa usw.) sowie in dessen Ausführungen über indianische Kadenzierung pg. 43 ff.

[4]) ibid. pg. 43 ff. Daß diese indianischen Kadenzen nach Bakers ausdrücklichem Zeugnis aus den sprachlichen Rezitationskadenzen hervorgegangen sind, ist für uns von besonderer Wichtigkeit, da wir hierin eine neuerliche Bestätigung für die Tatsache finden, daß die im ersten Hauptteil entwickelte Theorie von der Entstehung der Kadenz mit dem wirklichen Entwickelungsgang im Leben der Völker sich im Einklang befindet. Ich setze die Stelle aus Baker im vollen Wortlaute her: „In den Reden der Irokesen, wenn sie offiziellen Charakter haben, wird jede Periode mit einem tiefen, rauhen Kehllaut begonnen, worauf die höhere Oktave folgt, mit größter Heftigkeit ausgestoßen; bis zum Anfang der nächsten Periode bewegt sich die Rede, halb gesprochen, halb gesungen, in diesem Oktavton und dessen Sekunde, also:



Die Sekunde scheint immer den Wortakzent, den „Hochton" zu tragen. In den Liedern fällt der melodische Akzent stets mit einem Schlag, bez. Fußtritt zusammen, und in einigen der älteren Gesänge scheinbar ohne Rücksicht auf den prosodischen Akzent; jedenfalls wurde

gewisser tonaler Angelpunkte der Melopöie, zwischen denen die Kadenzierung vor sich geht, durchgerungen hat, so daß eine Zusammenstellung dieser tonalen Kristallisationsknoten- oder Angelpunkte in ein System, also in eine Tonleiter[1]) möglich ist, — erwägt man dies alles, so kann man nicht anders als aus tiefster Überzeugung dem Ausspruche Stumpfs beipflichten, daß die indianischen Tonleitern „keineswegs einem archaischen oder gar primitiven Musikzustand angehören", und daß „die Urzustände der Musik vielleicht weiter dahinterliegen, als die indianische Musik hinter der unsrigen"[2]).

Dasselbe relativ hohe Niveau, das den noch lebenden nordamerikanischen Indianergesängen zuerkannt werden muß, scheint — nach den wenigen mir zu Gesichte gekommenen Musikbeispielen und Zeugnissen zu schließen —

---

anfänglich mehr Gewicht auf die rhythmische Beschaffenheit der Melodie (als Begleitung zu Tänzen), als auf das genaue Einhalten des Silbenmaßes oder auf den prosodischen Akzent gelegt." Wir finden also hier genau dieselben Phasen und in derselben Reihenfolge, wie sie unsere Theorie der Entstehung des Melismas aus der Kadenz und der Kadenz aus der dynamischen oder quantitativen Anhäufung des Tonmaterials („Tonwulst", Iktus, Akzent) postulierte: zuerst eine Phase roh primitiven Rhythmus — Tonverstärkung und -fall bei Wiederkehr der rhythmischen Einheit. Dann — bei allmählicher Verfeinerung und Entwickelung des Tonsinns — wachsendes sich Durchringen des Bewußtwerdens der im Wort-, im Sprachakzent liegenden Tonverstärkung; im Anschlusse daran nun auch eine Übertragung des Tonfalls, der Kadenz (d. i. des durch Brechung des Akzents entstandenen Melismas) von den ursprünglichen Stellen roh rhythmischer Profilation an die nunmehr als profilierend empfundenen Stellen der durch den Akzent (nicht durch den Rhythmus) geschaffenen Tonverstärkung („Tonwulste"). Man kann die erste Phase als die rhythmisch-quantitierende, die zweite als die metrisch-akzentuierende bezeichnen, analog der auf dem Gebiet der Prosodie und Metrik schon längst eingeführten, analogen Scheidung zwischen den verschiedenen metrischen Prinzipien der klassischen und der neueren Sprachen. In einer Entwickelungsphase, wo der Übergang vom rhythmisch-quantitierenden ins metrisch-akzentuierende Stadium stattfindet, wird es dann natürlich zu Unsicherheiten und doppeldeutigen, „schwebenden" Betonungen kommen müssen, da das eine Prinzip noch nicht überwunden, das andere noch nicht zur Alleinherrschaft gelangt ist. Es steht daher hiermit ganz im Einklang, wenn Baker (pg. 39) bemerkt, daß in manchen Fällen der innerliche Widerstreit zwischen Rhythmus und Melodie nicht ganz geschlichtet ist: „im Dakotalied Nr. 15 fällt der melodische Iktus mit dem Wortakzent zusammen, in andern .... Indianerliedern ist dies nicht der Fall". — Wir haben hier aber so auch von ganz anderer Seite her, nämlich in rein rhythmischer Hinsicht, eine glänzende Illustration dafür, wie hoch die Indianermusik bereits über den ersten Anfangsstadien, der primitiven Musik z. B. der Australier oder Polynesier usw., steht; sie steht bereits an der Grenzscheide zwischen primitiv-rhythmischem und dem ersten Aufdämmern des sprachlich akzentuierenden Stadiums.

[1]) Über indianische Tonleitern vd. die bereits zitierten Arbeiten von Franz Boas (Journal of American Folklore 1888, Nr. I, pg. 50—52, 65—67, Nr. III, pg. 225) und British association for the advancement of science, Leeds meeting 1890. Sixth reports usw. pg. 36-51. Über Entstehung von Tonleitern im allgemeinen vd. Rowb. I, pg. 97—106 und St. A. pg. 94ff. sowie die weiter unten sub Anmerkung [8]) ad pg. 104 zitierten Arbeiten von Ludwig Riemann und v. Hornbostel.

[2]) Stumpf: Phonographierte Indianermelodien (V. f. M. VIII) pg. 142.

auch der Musik der alten Mexikaner[1]) und Peruaner[2]) zugekommen zu sein. Ihr wahrscheinlich „höchst eintöniger und trauriger" Charakter wird uns durch die noch heute dort gesungenen Weisen der in abgelegenen Tälern hausenden Eingebornen veranschaulicht, die, von Tonwiederholungen, Vor- und Nachschlägen und periheletischen Formeln wie



usw. wimmelnd und mit Schnörkeln aller Art überladen, dabei aber immer innerhalb weniger Töne, innerhalb enger Intervalle sich bewegend, ihre Zugehörigkeit unter die Herrschaft des primitiven Moments so deutlich zum Ausdruck bringen.

Die gleiche aufsteigende Entwickelungslinie von ganz wenigen Tönen zu allmählich immer reicherem und mannigfaltigerem Tonmaterial und freieren Tonschritten kann man, wie in der Indianermusik, so auch in der mit ihr ungefähr auf gleicher Höhe stehenden Musik der nordasiatischen, sibirischen Steppenvölker, der Kalmücken, Nogais-Tartaren, Katchins, Kamachins, Kotoutzy, Saghaitzy, Tungusen, Kamtschadalen[3]) usw., und der Musik der südost-asiatischen und -afrikanischen Küsten- und Inselvölker verfolgen, von den Mincopies auf den Andamanen bis zu den ostbengalischen und indochinesischen (javanischen, siamesischen, burmehsischen usw.) Völkergruppen einer-, von den Malgassen bis zu den Gesängen der Sudanesen, Nubier usw. andererseits. Auf den Andamanen[4]) z. B. treffen wir noch, wenn nicht das tiefste und früheste, so

[1]) Über Musik der alten Mexikaner vd. Christian Karl Sartorius: „Zustand der Musik in Mexiko" (Cäcilia VII, pg. 199—222); vgl. Ambros l. c. I, pg. 124 und Fétis I, pg. 95—106, spez. pg. 103—105 (mexikanische und peruanische Volksmelodien). Eine neuere mexikanische Volksmelodie aus Vera Cruz vd. bei Parry l. c. pg. 69. Vgl. S. I. M. G. IV, pg. 661—670. (F. W. Galpin: „Aztec influence on American Indian instruments"). — Rowb. I, pg. 331—342, [II, pg. 627 (append.), III, pg. 201.] — Curtis: songs of ancient America. New York, G. Schirmer, 1906. — C. E. Soedling, l. c. usw.

[2]) Vd. Jean Pierre Oscar Commettant: la musique, les musiciens et les instruments de musique chez les differents peuples du monde, Paris 1869 (peruanische Gesänge). — H. Algernon Weddell: Voyage dans le Nord de la Bolivie. Paris 1853 (peruanischer und bolivianischer Gesang). — Ferner Fétis I l. c. spez. pg. 103 ff. (peruanische Melodien) nach Marciano Eduardo de Rivero y J. D. de Tschudi: Antiguedades Peruanas. Lima 1841, pg. 135—138 und C. E. Soedling, l. c. — Rowb. [I, pg. 331—342], II, pg. 627 (append.), III, pg. 201. — Curtis l. c.

[3]) Vgl. Fétis I, pg. 85 ff. und W. p. m. pg. 180.

[4]) M. V. Portman: Andamanese music (im Journ. of the royal Asiatic society, new series vol. XX, London 1888, pg. 181 ff.). Auszüge und Notenbeispiele daraus bei Bücher l. c. pg. 333 ff. bis 336. Vide auch die bereits früher zitierte Beschreibung des Mincopiegesangs bei Wallaschek l. c. sowie Max Wertheimer: Musik der Wedda. S. I. M. G. XI, pg. 300 ff. spez. Notenbeispiele pg. 304 und 307 ff., 309 und Rowb. l. c. I, pg. 81—86, endlich St. A. pg. 109 ff., 114, 195.

doch eines der allerfrühesten und -tiefsten Entwicklungsstadien der Musik an: aller Gesang der Mincopie besteht in der rhythmischen Aneinanderreihung eines und desselben Tons, nur mit ganz kleinen Abänderungen um das Intervall von $^1/_4$-Tönen, also z. B.



oder

Man sieht, daß diese Art von „Melodie" von dem von uns am Anfange unserer Untersuchung postulierten melopöischen Urschema der Urtonzerlegung:




nur wenig differiert. Demgegenüber repräsentiert die ostbengalische und indochinesische[2]) Musik den höchsten Entwicklungsgrad, den sie überhaupt außerhalb der großen orientalischen Kulturvölker erreicht: ein bereits zu Tonleitern[3]) gruppiertes Material von Tonstufen, innerhalb derer die Melodie auf- und niederhüpft, die einzelnen Töne bald wiederholend, bald ohne Wiederholung, häufig sie zu periheletischen Formeln zusammenballend, um einen Mittelton rollend. Einen ganz parallelen Entwickelungsgang treffen wir in Süd- und Mittelafrika an, wo die Melopöie, von der bereits oben beschriebenen Phase im Gesang der Neger, Buschmänner, Aschantis, Zulus usw. aufwärts über die der Malgassen usw. sich bis zum Stand der sudanesischen, nubischen, Barabra- usw. Musik emporringt, bei der ebenfalls schon verhältnismäßig freie Tonschritte und mehrere Tonstufen zur Verfügung stehen, innerhalb derer, unter zahlreichen periheletischen Windungen, die Melopöie auf- und niedersteigt, wie z. B.






[1]) Bücher l. c. pg. 335 ff.

[2]) Vd. Gaston Knosp: notes sur la musique Indo-chinoise. Riv. mus. XVI, 1909, pg. 833 ff. und XVII, 1910, pg. 415 ff., 428 ff., sowie Julien Tiersot: notes d'éthnographie musicale, I. série. Paris, Fischbacher, chap. IV, pg. 39 ff.

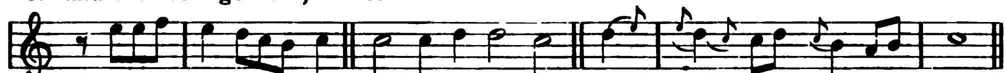
[3]) Vgl. Ludwig Riemann: Über eigentümliche, bei Natur- und orientalischen Kulturvölkern vorkommende Tonreihen. Essen 1899, pg. 39 sowie Zeitschrift d. I. M. G. VII. Bd., pg. 85—97 (Erich M. v. Hornbostel: „Die Probleme der vergleichenden Musikwissenschaft", mit reichen Literaturangaben).



usw.[1]). Mit der äthiopisch-abessynischen[2]) Musik erreicht diese Entwickelungslinie ihren Höhepunkt: zahlreiche Wiederholungen ganzer Phrasen von drei, vier und mehr Tönen, periheletische Tonformeln von ganz engen Intervallen kommen hier neben freieren Tonschritten und größeren Intervallen vor und bilden so die Übergangsbrücke vom Stand der Berber-, Sokotri-, Sudan- usw.-melopöie zur Melopöie der großen semitischen Kulturvölker, also vor allem der Araber, deren Melopöie wir später untersuchen werden. Daß es jedoch, bei der relativ sehr hohen Entwicklungsstufe, auf der sich die Musik der eben genannten Völker und Stämme befindet, an Rudimenten der primitivsten, grauesten Urzeit der Melopöie nicht völlig fehlt, Zeuge dessen ist das primitive *portamento* des hauptsächlich von den Frauen ausgeführten, gurgelnden Klagerufes[3]), der in Äthiopien, Nubien, wahrscheinlich auch Altägypten usw. dem Zagharot-Jubelrufe der Palästinenser, Syrer, Assyrer usw. entspricht. Eine eingehende Besprechung des abessynischen Kirchengesanges sei für den Zusammenhang der Besprechung des orientalischen christlichen Kirchengesanges aufgespart.

Im Südosten Asiens wird uns die gleiche aufsteigende Entwickelungslinie mit dem gleichen Kulminationspunkt in Tonleitern und -systemen repräsentiert durch den Rundgang von der malayischen[4]) zur javanischen[5]),

[1]) Melodie aus Dongola, nach Villoteau l. c. pg. 738 ff. Andere dongolesische und nubische Melodien vd. außer bei Villoteau, Fétis, Ambros usw. bei Engel l. c. pg. 159—162, Bücher pg. 438, eine Malgassenmelodie bei Fulgence l. c. 90. Vgl. ferner Heinrich Zöllner: Einiges über sudanesische Musik (in Musikal. Wochenblatt 1885, vol. XVI, Nr. 37, pg. 446). Rowb. I, chapt. V, pg. 151—182, spez. pg. 168 ff. — Guido Adler: Sokotri-Musik. (Separatabdruck aus Dvd. H. Müllers: „Die Mehri- und Soquotrisprache. II. [Südarabische Expedition der kaiserlichen Akademie der Wissensch. Bd. VI, pg. 379—381]) mit einigen Sokotrimelodien. — Für Berbermusik vd. Notenbeispiele und Notizen bei Villoteau l. c. pg. 735—741 (Gesänge der Berber, Sudanesen, vom Senegal, Dongola, Gorea usw.), bei Bücher l. c. pg. 305, — alle Beispiele sowie auch die Sokotrimelodien stark periheletisch, innerhalb ganz enger Intervalle kurze Phrasen fortwährend wiederholend, dazwischen kleine Schleifer, kurze Vor- und Nachschläge usw., wie z. B.:



[2]) Vd. die Notenbeispiele bei Villoteau l. c., Ambros I, pg. 541 ff. sowie die später, bei Besprechung des abessynischen Kirchengesanges, angeführte Literatur. Eine äthiopische Melodie vd. bei Schneider: Das musikalische Lied in geschichtlicher Entwickelung, Leipzig 1863, Bd. I, pg. 59 (nach Forkels Geschichte der Musik I, pg. 94).

[3]) Cfr. W. p. m. pg. 199.

[4]) Malayische Melodien vd. bei James Low: History of Tennasserim (in Journal of the royal Asiatic society, vol. IV, 1837, pg. 47 ff.) und bei Sourindro Mohun Tagore: Hindoo music (nach Crawfurd) pg. 309—315 (malayische und javanische Melodien) sowie Ambros l. c. pg. 503 und Fulgence l. c. 53 (je eine malabarische Melodie). Malabarische Gesänge bei Otto Abraham und Erich M. v. Hornbostel: Phonographierte indische Melodien (S. I. M. G. V pg. 354 ff.) Dalberg usw.

[5]) Für javanische Musik vd. von älteren Quellen: Crawfurd: history of the Indian

siamesischen [1]), bengalischen [2]), annamitischen [3]) und burmehsischen [4]) Musik, und von diesen über die Musik von Kaschmir, Ladak und Tibet [5]) zur chinesischen und japanischen Musik. Neben stark periheletischen oder tonwiederholenden Partien, wie z. B.




archipelago, 3 vols. Edinburgh 1820. — Thom. Stanford Raffles: history of Java, London 1817. Ferner vereinzelte Bemerkungen und Notenbeispiele (zum Teil nach Crawfurd und Raffles) bei Tagore l. c. pg. 303, Engel pg. 133, Rowb. I, pg. 322 ff., Wallaschek pg. 25 usw. Viel wichtiger und wertvoller aber als diese älteren sind die neueren Arbeiten von J. P. Land: Über die Tonkunst der Javanen (in V. f. M. V.) mit zahlreichen Notenbeispielen (pg. 195—214) und von Sastro Prawiro: préludes javanais (in Bulletin de la société internationale de musique, Section Paris, ancien Mercure musical, Paris 1909, V. année Nr. 10, Octobre 1909, pg. 839—855) mit javanischen Tonstücken auf pg. 842, 845 und 851—854 (unter denen ich jedoch einzelne, vor allem das auf pg. 851/52 für unecht, zum mindesten unkritisch notiert und aufgenommen halte). Vd. ferner Guido Adler: Über Heterophonie (im Jahrbuch Peters pro 1908, pg. 17—27) mit Beispielen von Heterophonie in der javanischen Musik von pg. 24—27).

[1]) Notenbeispiele siamesischer Musik vd. bei Low l. c. (cf. Anmerkung [4]) zu pg. 105), Engel l. c. pg. 132, Fétis I, pg. 343 ff., Rowb. I, pg. 322 ff., Karl Stumpf (Beiträge zur Akustik und Musikwissensch. III. Heft. Leipzig 1901, pg. 112—129 und Beilage zu pg. 123 ff.), Fulgence l. c. 29. Über improvisierte Verzierungen bei der siamesischen, gottesdienstlichen Musik vd. V. f. M. II, pg. 517 (Kritiken und Referate, Stumpf: Ellis on the musical scales of various nations). Beispiele siamesischer Heterophonie vd. Guido Adler l. c. (cfr. vorige Anmerk.).

[2]) Bengalische Gesänge vd. bei William Ouseley: Oriental collections, London 1797, I, pg. 72, 343, 383, II, pg. 148 und 197, Dalberg l. c. 36, 37, 40, Bücher pg. 423 ff. (Nr. 247 und 248), Abraham und v. Hornbostel l. c. pg. 375 ff. und Ambros pg. 503, vgl. ferner Howard Malcom: travels in South Eastern Asia, 2 vols., Boston 1839.

[3]) Vd. Ztschrft. d. I. M. G. VIII, pg. 137—166 (Gaston Knosp: Über annamitische Musik) mit Notenbeispielen annamitischer Melodien, die sehr stark, fast ausschließlich, den periheletischen Typus zeigen, während größere und freiere Tonschritte darin seltener sind als z. B. in der javanischen, bengalischen oder siamesischen Musik.

[4]) Notenbeispiele burmehsischer Musik vd. bei Low (history of Tenasserim l. c. pg. 47 ff.) und bei Engel l. c. pg. 137.

[5]) Vd. G. F. Vighe: travels in Kashmir, Ladak usw. London 1842. (Eine tibetanische Melodie bei Bücher l. c. pg. 141.)

Javanisch (Land, pag. 206—214).




findet sich auch schon ziemlich freie Bewegung, wie

oder (Engel, pag. 133):

neben Tonwiederholungen wie z. B.:

(Land, pag. 195).

Sprünge in relativ große Intervalle wie Quint, Sext, Oktave usw. Die starke und lange Wiederholung desselben Tons wurde von Beobachtern direkt für ein charakteristisches Merkzeichen javanischer Musik gehalten[1]); ebenso häufig aber ist auch die Wiederholung ganzer Phrasen. Überhaupt ist dies letztere eine charakteristische Eigentümlichkeit der ganzen Entwicklungsstrecke nach den anfangs erörterten primitiven Stadien bis zum Stadium der Musikentwicklung in den großen asiatischen Kulturvölkern. Was die Verzierungen anbelangt, so ist deren Anwendung eine so reiche, daß diese Fiorituren wegen ihrer üppigen Fülle gar nicht notiert werden können[2]); die uns wohlbekannten primitiven Manieren, wie




treten dabei sehr häufig auf. Wegen Unzuverlässigkeit der Notation der Ornamente in den mir zur Einsichtnahme vorgelegenen, älteren Quellen kann ich

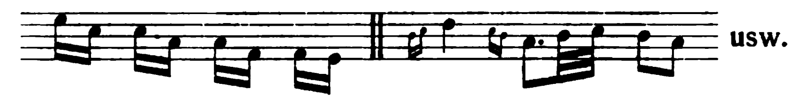
---

1) Crawfurd (bei Tagore l. c. pg. 303).

2) W. p. m. pg. 25.

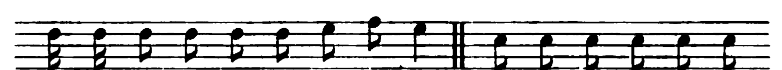
3) Dalberg l. c. Nr. 40; Crawfurd (bei Tagore) pg. 309—315. Die bei Ouseley und in den übrigen älteren Quellen notierten Ornamente sind unzuverlässig, da nach dem zeitgemäßen europäischen Geschmack von den Beobachtern notiert, und daher hier nicht berücksichtigt (wie natürlich ebensowenig die bei Dalberg, Crawfurd usw.).

leider nicht näher auf die Untersuchung der javanischen, siamesischen usw. Ornamentik eingehen; nur soviel sei hier noch erwähnt, daß auch die portamentoartige Gruppe von Manieren, die Schleifer und Nachschläge wie

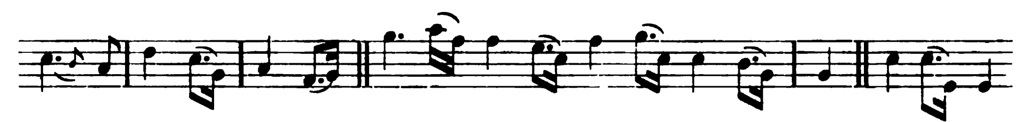



eine große Rolle spielen.

Dasselbe gilt von der mongolischen Musik[1]), in der neben Tonwiederholungen wie



und Schleifern wie



besonders gern nach der am Schlusse jedes Verses angebrachten Fermate ein geheul- oder schluchzenähnliches Hinüberschleifen in den nächsten Vers stattfindet. Aus ihr hat wohl auch die chinesische Musik[2]) ihren ungemein reichen

[1]) Vd. Stumpf: Mongolische Gesänge (V. f. M. III, pg. 299 ff.). Mongolische Melodien vd. auch in Riv. mus. XIV, 1907 (Fausto Torrefranca: L'allitterazione musicale) pg. 180.

[2]) Für chinesische Musik seien an älteren Quellen genannt: Joseph Amiot: mémoire sur la musique des Chinois, Paris 1779. — P. J. B. du Halde: description de l'empire de la Chine. A la Haye 1736. — Mémoires concernant l'histoire, les sciences etc. des Chinois (par les Missionairs de Peking), 2 vol., Paris 1780. — Delaborde: Essai sur la musique ancienne et moderne. Paris 1780, I, pg. 144 ff., II, pg. 176 ff. — Eyles Irwin: Notenbeispiele chinesischer Musik in Ouseley: oriental collections I, pg. 343 und II, pg. 148. — G. Tradescant Lay: The Chinese as they are. London 1841, pg. 81. — Journal of the Chinabranch of the royal Asiatic society, Shangai 1859 (article v. E. W. Syle). — G. Wagener: Bemerkungen über die Theorie der chinesischen Musik (in „Mitteilungen der deutsch. Gesellschaft f. Ostasien", Mai 1877, 12. Heft, pg. 42—61). — I. A. van Aalst: Chinese music, Shangai, London 1884. — [Ernst Fabers: The chinese theory of music (in „China review" vols. I u. II) und „notes and queries on China" (ibid. vol. IV) waren mir leider nicht zugänglich.] — Von neueren Werken wurden benutzt außer Rowb. I, pg. 297—308 (über chinesische Skalen, Modulationen, Stimmungen usw.), Engel, Ambros, Fétis usw. vor allem A. Dechevrens: études de science musicale, 3 vols. Paris 1898 und: étude sur le système musical Chinois (S. I. M. G. II. Bd., pg. 484—551), Louis Laloy: la musique Chinoise. Paris, Henri Laurens [in Les musiciens célèbres, vol. XIV.] — Erich Fischer: Beiträge zur Erforschung der chinesischen Musik S. I. M. G. XII, Heft 2, pg. 153 ff. — Gaston Knosp: notes sur la musique Indochinoise l. c. — Julien Tiersot: notes d'éthnographie musicale. I. série. chap. IV, pg. 39 ff. Ferner Ernest David & Mathis Lussy: histoire de la notation musicale, Paris 1882, pg. 12—16 (über Tonnotation und -zeichen der Chinesen, mit Notenbeispielen), Georges Soulié: La musique en Chine. Paris, Ernest Leroux, 1911, und Polak: Harmonisierung indischer, türkischer und japanischer Gesänge. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1905 (mit chinesischen Melodien).

Schatz von Verzierungen übernommen, wie er z. B. in Dechevrens[1]) so überaus wertvollen Notationen zutage tritt. Wir finden hier alle bisher besprochenen Verzierungstypen, vom lang ausgehaltenen und oft wiederholten Ton, von *Tremolo*- und Trillerarten — für welch alle Manieren die chinesische Musiknotation eigene Zeichen besitzt[2]) — angefangen durch alle möglichen Arten von Schleifern, Vor- und Nachschlägen, *Portamentos* usw. bis zu den verwickeltsten Mordenten und periheletischen Figuren hinauf. Man sehe z. B. folgende Melodiebruchstücke:

Dechevrens.




um ein Bild von der überwuchernden Fülle der „auf und absteigenden

[1]) S. I. M. G. II. Jahrg., Heft 4, pg. 537—547. Uber chinesische Ornamentik vide — abgesehen von Laloy, Fischer, Knosp und Tiersot l. c. — Delaborde I, pg. 144ff., II, pg. 176ff. und Dechevrens (außer der soeben zitierten Stelle) noch ibid. 426 ff. — Ferner Guido Adler: Über Heterophonie, pg. 20, Ambros l. c. I, pg. 521, Fétis I, pg. 78 ff., Lussy: notation musicale pg. 12—16 usw.

[2]) Vgl. Delaborde I, pg. 144 ff. (Tonzeichen für Aushalten des Tons, für drei- oder viermaliges Wiederanschlagen desselben Tons, für Bebung, *tremolo* usw.), desgleichen die Zeichentabelle bei Amiot und bei Du Halde I, pg. 15 ff. usw.

Figuren, Fiorituren, Abbiegungen nach unten (zumeist) in Terzen, Quarten, auch Sekunden und Aufspringen in Quinten mit Kettentrillern, Zwischennoten, auch manchmal in gleichmäßiger Bewegung Vorausnahmen, Nach- und Anhängen, Einleitungs- und Ableitungsfiguren zu den Hauptnoten"[1]) zu bekommen. Aber wenngleich also in diesen Ornamenten vielfach der primitive Typus noch unverkennbar zutage tritt, so zeigen andererseits die chinesischen Melodien[2]) — von den eben besprochenen, periheletischen Formeln und primitiven Tonwiederholungen und Ornamenttypen usw. abgesehen —, eine derartige, relativ bedeutende Freiheit der Bewegung und weite Spannkraft der Tonschritte (Quinten-, Sexten-, Oktavensprünge u. dgl.), daß schon dadurch Hagens Behauptung[3]), die Chinesen seien in der Musik „bis jetzt nicht über die ersten Gesänge hinausgekommen", widerlegt wird. Gerade die verhältnismäßig bedeutende Freiheit der Tonbewegung der chinesischen Gesänge beweist, daß hier eine durch Jahrtausende gepflegte Übung und wachsende Sicherheit sowohl in der Beherrschung des Stimmorgans als auch in der Unterscheidung der Tonhöhe vorausgegangen sein muß, um sich zuletzt bis zu einer solchen Freiheit emporzuarbeiten. Daß schließlich bei einer Rasse, für deren Sprache Kadenz und Akzent die charakteristischen Zeichen und so ausgebildet sind, daß den in den chinesischen Lexicis in 8 Klassen geteilten Schriftzeichen eine gleiche Anzahl eigener Tonfälle korrespondiert[4]), auch in der Musik die Kadenz zu analoger Wichtigkeit durchgedrungen sein wird, scheint da höchst wahrscheinlich. Und in der Tat läßt sich an den verschiedensten chinesischen Gesängen[5]) das normale Kadenzschema: ein mittlerer Normalton, über den sich der Ton bei stärkerem Affekt hebt und auf den er bei Nachlassen der psychischen Spannung zurücksinkt, unschwer verkennen. Es wäre eine ungemein dankbare Aufgabe für musikwissenschaftlich gründlich durchgebildete Sinologen, das Verhältnis zwischen Akzent und Melopöie, Sprachkadenz und musikalischer Kadenz und die Einflußnahme der ersteren auf die letztere zum Gegenstand einer eingehenden Untersuchung zu machen.

[1]) Guido Adler „Über Heterophonie", l. c. pg. 20.

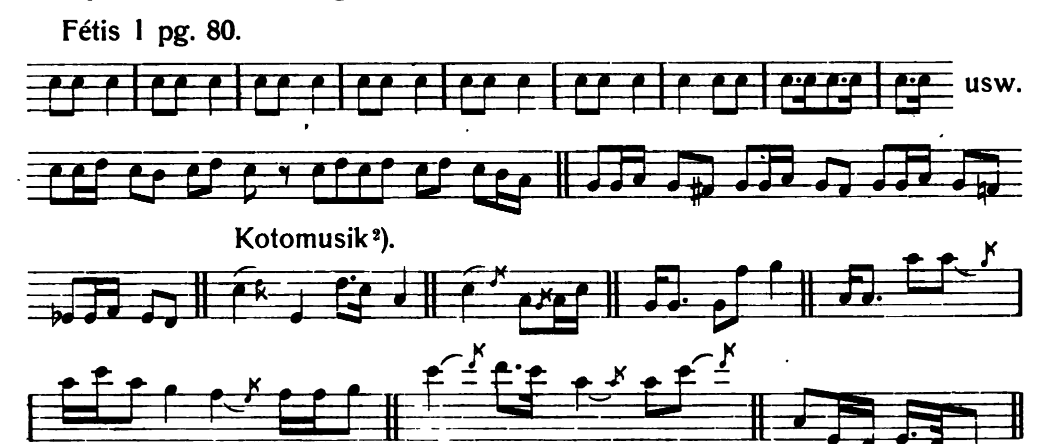
[2]) Notenbeispiele chinesischer Melodien vide außer bei den bereits angeführten, älteren Werken von Du Halde, Amiot, Delaborde, Ouseley, Jones (Nr. 38) usw. noch bei Fétis I, pg. 78 ff., Rowb. I, pg. 302—308 und Notenbeilage, Engel pg. 129, 131, 145, Parry pg. 57, Fulgence (Nr. 10), Laloy l. c. pg. 122 ff., Erich Fischer l. c. pg. 183 ff., Tiersot: notes d'éthnographie musicale. I. série, pg. 45 und Anhang (planches) Nr. 8, 9, Gaston Knosp: notes sur la musique Indochinoise Riv. mus. 1909, XVI, pg. 833 ff. und XVII, 1910, pg. 415 ff., 428 ff., Soulié l. c. pg. 113—116, Ambros I, pg. 520 ff., Lussy l. c. pg. 15 ff., Bücher pg. 199 ff., Polak pg. 64—73 und Dechevrens: études de science musicale l. II, pg. 123 ff. und 88 und V. f. M. II, pg. 526—547 (zahlreiche Beispiele nach Du Halde). Vgl. auch H. Riemann: Sechs originale, chinesische und japan. Melodien f. Violine u. Klavier (Leipzig, Breitkopf & Härtel).

[3]) Karl Hagen: Über die Musik einiger Naturvölker, Hamburg 1892. pg. 8.

[4]) W. p. m. pg. 185.

[5]) Ouseley II, pg. 148 und I, pg. 343, Dechevrens études de science musicale l. c. I, pg. 116 ff. usw.

Alles, was hinsichtlich Ornamentik, Freiheit der Tonbewegung usw. von der chinesischen Musik gesagt wurde, ist auch auf die japanische[1]) anwendbar. Auch hier treffen wir eine ungemein reiche, üppig überwuchernde Ornamentik an, wimmelnd von uns aus der primitiven Musik her bekannten Urtypen und von periheletischen Tongruppen und -formeln, wie z. B.:




[1]) Für japanische Musik vide von älteren Werken: Josef Kueffner u. Ph. Fr. v. Siebold: Japanische Weisen. Leyden 1836. — v. Holtz: zwei japanische Lieder (in „Mitteil. d. deutsch. Gesellschaft f. Naturwissenschaft und Völkerkunde Ostasiens", September 1873, 3. Heft). — Billert: Artikel „Japanische Musik" in Mendel Reißmanns „Musikalisches Konversations-lexikon". 5. vol. — Müller: Einige Notizen über die japanesische Musik" (Mitteil. d. deutsch. Gesellschaft f. Ostasien. 6. Heft, 6. Dezember 1874, pg. 13—32). — Franz Eckert: Japanische Lieder (ibid. 20. Heft, Juni 1880, pg. 422—428 und 23. Heft, März 1881, pg. 131 ff.) — Fr. v. Zedtwitz: Japanesische Musikstücke (ibid. Bd. IV, Heft 33, August 1885, pg. 128 und März 1885, Heft 32, pg. 107). — Ferner noch Rowb. I, pg. 322 ff., Fétis l. c. I, pg. 80 ff., Alexand. Kraus (Fils): La musique au Japan. Florenz 1879 und Engel l. c. pg. 139. (Die Sammlung japanischer Volkslieder von Anna Reiß konnte ich leider nicht in die Hände bekommen.) Von neuerer und neuester Literatur vd. F. T. Piggot: The music of Japan (in Proceedings of the musical association XVIII, 1892, pg. 103—112). — Tiersot: notes d'éthnographie I. série, chap. II. III, pg. 7 ff., spez. Notenbeispiele pg. 33 ff. und Anhang (planches) Nr. 1—7. — (Rudolf Dittrich: Rakubai und Nippon Gakafu, Japanische Volkslieder, gesammelt und für das Klavier bearbeitet usw., 2 Hefte, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1894/95, wissenschaftlich unbrauchbar, wie auch die oben erstangeführten Weisen). — Vor allem wertvoll sind die Collection of Japanese Kotomusic by Tokio Akademy of music. Japan published by the departement of education, October 28th 1888 und die Arbeit von Otto Abraham und Erich M. v. Hornbostel: „Studien über das Tonsystem und die Musik der Japaner" (S. I. M. G. IV, pg. 302—360) mit Notenbeispielen von pg. 347—360 und ausführlichen Literaturangaben über chinesische und japanische Musik, pg. 302—304. -- Notenbeispiele japanischer Melodien vd. ferner noch bei Georg Capellen: Ein neuer, exotischer Musikstyl, Stuttgart, Verlag v. Carl Grüninger (pg. 13, 19, 44) und A. J. Polak: Die Harmonisierung indischer, türkischer und japanischer Melodien. Leipzig 1905, Breitkopf & Härtel. (Die Melodien der v. Hornbostel-Abrahamschen Arbeit entnommen.) Endlich H. Riemann: Sechs originale usw.

[2]) Entnommen der sub Anmerkung [1]) zitierten Collection of Japanese Kotomusic, Tokio 1888.




und auch hier ist zu diesen einerseits unleugbaren Symptomen des primitiven Moments eine bereits sehr bedeutende Bewegungsfreiheit und Beweglichkeit gesellt, die mühelos schon beträchtliche Intervalle in sicherem Sprunge nimmt. Bedenkt man nun hierzu noch die hohe Aus- und Durchbildung des tonalen Kristallisationssystems, d. i. der Tonleitern[1]), Stimmungen und überhaupt des ganzen Tonsystems der Japaner, dann wird man sich erst der ungeheuren Kluft bewußt, die zwischen diesem Produkt einer reifen, feinen Kultur und den primitiven Entwicklungsstadien liegt. Jedenfalls stellt die Musik der Chinesen und Japaner den höchsten Entwicklungsgrad dar, den die Musik auf ihrem von uns bisher verfolgen Entwicklungsgang erreichte.

Schon Haug[2]) hat darauf hingewiesen, daß sowohl die Chinesen in ihrem

[1]) Vd. japanische Kotostimmungen und Stimmungssysteme bei Polak l. c. pg. 59—61, sowie bei Abraham u. v. Hornbostel l. c. pg. 302 ff.

[2]) Martin Haug: Über das Wesen und den Wert des vedischen Akzents (im 13. Buch der Abhdlg. d. Münchener Akademie der Wissenschaften. Denkschriften Bd. 46, pg. 1—107) München 1873.

System der „Töne“ *(shing)*, sowie auch die Japanesen dasselbe Schema dreier zugrunde liegender Akzente kennen, das uns bei den Indern im vedischen Akzentsystem entgegentritt, in der Unterscheidung von *udatta (Acut)*, *anudatta (Gravis)* und *svarita (Circumflex)*, sowie einem zwischen diesen drei Akzenten liegenden Mittelton *(prachaya* oder *prachita.)* Diese Tatsache ist für den Gang unserer entwickelungsgeschichtlichen Untersuchung von großer Bedeutung; denn sie gestattet uns, falls wir bei der Verfolgung der Entwicklung der indischen Melopöie aus dem Akzentsystem heraus zu ähnlichen Melopöietypen in der voll entfalteten indischen Musik gelangen sollten, wie wir sie in der chinesischen und japanischen Musik fanden, den Rückschluß, daß auch der Entwicklungsgang der chinesischen und japanischen Musik der gleiche oder doch analog dem gewesen sein dürfte, wie wir ihn in der indischen Musik Schritt für Schritt an der Hand fester Tatsachen, sozusagen dokumentarisch, verfolgen können. Hier ist also vor allem festzuhalten, daß, wenn der *udatta* einen höhern, der *anudatta* einen tieferen Ton bezeichnet, der *svarita (Circumflex,* ^*)* nicht, wie die beiden anderen, einen einzelnen Ton, sondern eine Zusammensetzung (Ligatur) eines vorangehenden höheren mit einem nachschlagenden tieferen Ton auf einer einzigen Silbe darstellt, wobei die Stimme von einer höheren Tonstufe auf die niederere herabsteigt:

 [1].

(Man beachte den auffallenden Parallelismus dieser Tatsache mit dem im 1. Hauptteil theoretisch postulierten Schema der Zerlegung eines Tones ^ in Haupt- und Nebenton, /\). Die indifferente Mitte zwischen diesen beiden Tönen wird, wie bereits erwähnt, durch einen Mittelton angezeigt, der den Namen *prachaya* oder *prachita,* d. i. Anhäufung (sc. eines sich wiederholenden Tones) erhalten hat, weil dabei mehrere Töne derselben Tonhöhe einander folgen. „Der *prachaya* ist nichts anderes als die Tonwiederholung auf einer Tonhöhe, auf der sich die Stimme so lange hält, bis sie bei Änderung der Silbenbetonung aufwärts oder abwärts von ihm weicht . . . . .; dieser Wiederholungston ist sehr wichtig . . . . Um ihn herum bewegte sich die Stimme des Rezitierenden in einem geringen Umfange, nämlich von höchstens einer Quinte, gewöhnlich aber nur einer Quarte. Von diesen 4 Tönen bildete der obere Trichord den Kern, der tiefste Ton wurde nur ab und zu zuhilfe genommen“[2]. (Wir finden also auch hier wieder die beiden uns wohlbekannten Urtypen des primitiven Stadiums: Tonwiederholung und -langsaushalten, resp. — zerlegung als Grundwurzel und Ausgangspunkt der rezitativen Melopöie wieder.) Das soeben besprochene Grundschema eines Rezitationsumfanges von 4 Tönen, gewöhnlich aber nur einer Terz, — wobei ein bestimmter Mittelton festgehalten

[1]) Vgl. Fleischer, Neumenstudien I, pg. 50/51.

[2]) ibid. pg. 82.

wird als Normalhöhe oder Stimmniveau, von welchem aus die Stimme des Rezitierenden bei Silben, die besonders hervorgehoben werden sollen, nach oben oder unten abweicht[1]) —, tritt denn auch in den uns überkommenen Notenbeispielen urältester indischer heiliger Gesänge deutlich zutage[2]). Die Analogie dieses altindischen Systems mit dem altgriechischen Tetrachord einerseits, vor allem aber mit dem gregorianischen Tonsystem andererseits, (hier *prachita*, dort *tonus currens*, hier wie dort der anfänglich gleiche *ambitus*, hier wie dort das gleiche Schema der Akzentzerlegung usw.) sei hier nur im Vorübergehen gestreift und wird uns später noch ausführlicher beschäftigen. Und ähnlich wie im gregorianischen Gesange tritt auch bei zunehmender Entwickelung und Verfeinerung der indischen Musik eine immer mehr zunehmende Bereicherung und Entfaltung des Akzentschatzes auf. Neben den genannten Hauptakzenten tauchen allmählich immer mehr auf. Immer reichere Melodisierung bildet sich heraus. So teilt man den *svarita* in 6—8 verschiedene Arten, wie *jâtya* und *praslihta* mit dem Tonfalle:



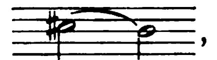

usw. So bildet sich allmählich, genau wie bei den hebräischen Akzenten[4]) der Bibelrezitation, ein ziemlich kompliziertes und ungemein fein ausgebildetes System aus, das die Modulation der Stimme für jeden einzelnen Fall auf das genaueste regelte und für jeden Brahmanen beim Vortrag der Veden und übrigen heiligen Schriften und Gesänge einen unverbrüchlichen heiligen Kanon darstellte. Eine immer feinere Nuancierung der Tonfälle, und damit auch des Tonmaterials selbst, bringt so eine stets wachsende Erweiterung des Tonstufenumfanges hervor. Genau derselbe Prozeß also, den wir in der Entwicklung der primitiven Musik zu verfolgen Gelegenheit hatten —: wie nämlich Stufe für Stufe, Ton für Ton neu zu dem bereits vorhandenen Tonschatz dazu erarbeitet, errungen werden muß, — genau derselbe Prozeß vollzieht sich hier auf höherer Stufe analog wieder. Das Mittel aber zu dieser stets wachsenden Bereicherung des Tonmaterials, zur Besitzergreifung dieser durch wachsende Verfeinerung und Schärfung des Tonsinns immer feiner und mannigfaltiger geschiedenen Tonstufen und Tonnuancen ist das Prinzip der Akzentzerlegung: indem nach dem Schema ∧ = ╱╲ ein Ton 𝅗𝅥 in

[1]) Vd. V. f. M. I, 1885, pg. 21 ff. (Friedr. Chrysander: „Über altindische Opfermusik") und Karl Stumpf (V. f. M. II, 1886. Kritiken und Referate: Ellis on the musical scales of various nations).

[2]) Vd. die zwei Notenbeispiele in A. C. Burnells „Arsheyabrahmana", Mangalore 1876.

[3]) Fl. I, pg. 51 ff.

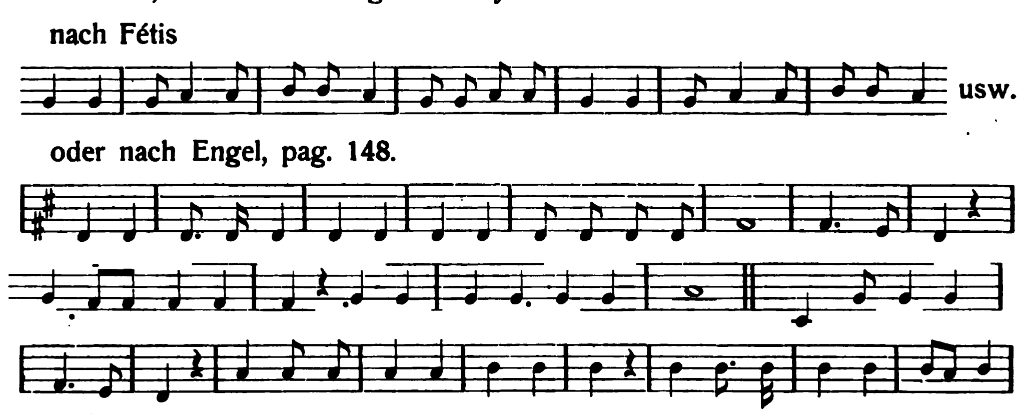
[4]) Vgl. Naumbourg: recueil des chants religieux des Israelites l. c. pg. XXIV ff. (neginoth, neginoth taamim).



und ein jeder von diesen wieder, bei wachsender Ausbildung des Tonsinns, nach demselben Schema in



zerlegt wird usw., entsteht dann schließlich jene fast überwältigende Fülle melopöischer Formeln, Stimmbiegungen, Verzierungen und Manieren, die uns die indischen und überhaupt die orientalischen Gesänge gleichsam als einen undurchdringlichen, üppig wuchernden Urwald von Melismen und Ornamenten erscheinen lassen. Verfolgt man aber den genetischen Verlauf der indischen Musikblüte, so lassen sich alle diese scheinbar noch so regellosen, willkürlich melismatisch verschnörkelten Gesänge auf das uns wohlbekannte Grundschema zurückführen. Dies zeigt übrigens schon am besten die Tatsache, daß die indische Musiktheorie an jeder Tonleiter sowie Melodie 3 Haupttöne unterscheidet: *graha, nyasa* und *ansa,* wobei *graha* am Anfang und *nyasa* am Ende des Gesanges steht, während *ansa* der Melodie als der am meisten gebrauchte Ton der Melodie ihre Eigenschaft, ihren Charakter verleiht[1]). (Man erinnere sich wieder an die analogen Verhältnisse in der altgriechischen Musik, z. B. die Rolle der *μέση* bei Aristoteles, Aristoxenos usw., und im gregorianischen Gesang mit seinen Kirchentonarten, dem Finalton, *tonus currens*, *repercussio* usw.!) Die ältesten, auf unsere Zeit herübergeretteten Gesänge des indischen Altertums[2]) zeigen denn in der Tat den bisher erörterten Typus auf das schönste und deutlichste, so z. B. die folgenden Hymnen:




[1]) Vide Ambros I, pg. 490.

[2]) Notenbeispiele uralter indischer Melodien vd. außer den bereits zitierten bei Burnell l. c. noch bei Fétis II, pg. 315—318 und pg. 343 ff., Engel l. c. pg. 148, Ambros I, pg. 449 ff., 502 ff., Tagore „Hindoo music“ pg. 270 (nach P. T. French: catalogue of Indian music instruments), bei Jones l. c., in N. A. Willards „treatise on the music of Hindostan“, Calcutta 1834 usw. Colon. James Tod's: works of Rajpoots konnte ich leider nicht habhaft werden.



usw. Je jünger die Gesänge[1]) sind, desto größer ist der verfügbare Tonschatz, desto freier die Tonbewegung, desto größere Intervalle umspannten die Schritte der Melopöie, desto reicher und verwickelter ist die Ornamentik. Daß, je älter die Gesänge sind, je unverhüllter also die Herrschaft[2]) der *ansa* über die anderen stehenden[3]) Töne hervortritt, um so stärker das periheletische Moment

[1]) Von älteren Werken über indische Musik und mit Notenbeispielen seien hier angeführt: außer den bereits genannten von Willard noch William Jones: on the musical modes of the Hindus. (Asiatic researches, vol. III. 1799. Beispiele daraus bei Tagore: Hindoo music pg. 159 ff.) übersetzt v. F. H. v. Dalberg: Über die Musik der Indier, Erfurt 1802 und F. H. v. Dalberg: „Lieder der Indier und anderer orientalischer Völker." Erfurt, Beyer & Maring, 1802. — William Hamilton Bird: The oriental miscellanies, being a collection of the most favourite airs of Hindostan, Calcutta 1789. — Ferner indische Melodien bei Ouseley: oriental collections, vol. I, pg. 70, bei Ambros I, pg. 488 ff., Fulgence 71 und C. E. Horn: Indian melodies arranged for the voice and pianoforte in songs, duettos and glees etc., London 1813. Alle genannten Werke sind zum Teil veraltet, zum Teil die Melodien so unkritisch und im Sinne der zeitgenössischen europäischen Musik notiert, daß sie dadurch wertlos und unzuverlässig sind (z. B. bei Bird, Ouseley, Jones, Dalberg), zum Teil schließlich so oberflächlich und dilettantisch (Horns Sammlung), daß sie für uns nicht oder wenig in Betracht kommen. Um so wertvoller ist vieles aus der neueren und neuesten Literatur, so z. B. Sourindro Mohun Tagore: Hindoo music, Calcutta 1875; ders. the national anthem Calcutta 1887 und Six principal ragas with a brief view of Hindoo music, Calcutta 1877. — G. F. Checcacci: musica dell' Hindustan. Riv. mus. XV, 1908, pg. 295 ff., 519 ff. und 656 ff. — Julien Tiersot: notes usw. I. série, chap. V, pg. 57 ff. (mit Notenbeispielen pg. 66 ff und Anhang planche 10). — Fétis II, pg. 230 ff., 246 ff. — Lussy: histoire de la notation musicale, Paris 1882, pg. 7 ff. — Proceedings of the musical association XX (1894 London): Capt. C. R. Day: notes on Indian music pg. 45—66 (mit ausführlicher weiterer Literaturangabe auf pg. 57). — Rivista music. Ital. XV. (Torino 1908, Fratelli Bocca) pg. 1—22, 295—305, 519—537 und 655—670. — Ferner vor allem S. I. M. G. V, pg. 348—401: Otto Abraham und Erich M. v. Hornbostel: Phonographierte indische Melodien (mit ausführlichen Literaturangaben für indische, arabische usw. Musik auf pg. 349, 352, 354, 363, 397, 400). — Schließlich das aus diesem schöpfende Werk von A. J. Polak: Die Harmonisierung indischer, türkischer und japanischer Melodien, Leipzig 1905, Breitkopf & Härtel sowie die wertvolle Arbeit von A. H. Fox Strangways: the Hindu scale. S. I. M. G. IX, pg. 449—511. — Parsons' „the Hindustani choral book", London 1861, B. A. Pingles „Indian music", Bombay 1898 und C. R. Days „the music and musical instruments of Southern India and the Deccan", London 1891, waren mir leider unzugänglich.

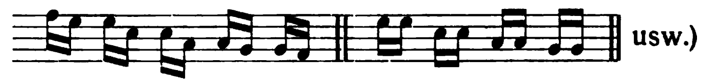
[2]) In der Tat wird die *ansa* im Sanskrittext Narayan definiert als jener Ton, *„to which all the others are subordinate, which is always of the greatest use, is like a sovereign".* Nach dem Kommentar des Narayan scheint die *ansa* mit unserer *tonica,* und *graha* und *nyasa* mit Terz und Quint oder Dominante und Mediante zusammenzufallen. Vd. Tagore: Hindoo music pg. 101 ff. und Jones l. c. pg. 75 ff.

[3]) Über die Analogie gewisser in jeder der zahlreichen indischen Tonarten vorhandenen,

auftreten wird, liegt auf der Hand, man betrachte z. B. die folgenden Perihelesen[1]):




Die entwicklungsgeschichtliche Verwandtschaft der indischen Musik mit der südostasiatischen (z. B. javanischen, siamesischen usw.) zeigt sich hier noch deutlich (z. B. bei *NB.*) in den namentlich bei den Beispielen der Dalbergschen Sammlung ungemein häufigen von Stufe zu Stufe schleppenden Appoggiaturen und portamento- oder akzentartigen Figuren, sowie Tonwiederholungen, wie wir sie in der südostasiatischen Musik so häufig antrafen (z. B.




Was die indische Ornamentik anbelangt, so ist diese eine ungeheuer reiche; man sehe nur z. B. die von Tagore[2]) veröffentlichten *„songs of Jayadeva"* an, um von indischer Ornamentik ein Bild zu bekommen. Der ganze Urwald von Ornamenten und Melismen, wie z. B.



feste Stimmung und unveränderte Gestalt besitzenden Töne mit den sogenannten stehenden Tönen des griechischen Tetrachordsystems vide Ambros I, pg. 52. Über indische Tonleitern und Tonsysteme vd. Checcacci l. c. Riv. mus. XV, 1908, pg. 295 ff. und 519 ff., Tiersot: notes usw. I. série, chap. V, pg. 57 ff. und die übrigen vorhin angeführten Werke über indische Musiktheorie.

[1]) Jones l. c. Nr. 9 und 23, Tagore: Hindoo music pg. 159, Dalberg l. c. Nr. 2, 4, 5, 9 usw.

[2]) Tagore: six principal ragas, appendix: 13 Seiten Notenbeilagen. Sonstige Beispiele indischer Ornamentik und Melismatik vd. bei Fétis I, pg. 140, II, pg. 229—273, 313—344, A. H. Fox Strangways: the Hindu scale. S. I. M. G. IX, pg. 470, 483—486, 501—507 (Melodien mit zahlreichen Läufen und Tonwiederholungen usw.). Tagore: national anthem (Melodiebeispiele, speziell pg. 32, Nr. XII), ferner Riv. mus. XV, 1908, pg. 1—22, 295—305, 519—537 und 655—670, S. I. M. G. V., pg. 354—380, 390, 392 (Abraham und v. Hornbostel), schließlich bei Polak l. c. pg. 7, 9, 17—37, Lussy: notation musicale pg. 7 ff., speziell pg. 9, Fleischer: „Zur vergleichenden Liedforschung" S. I. M. G. III, pg. 188—204 und Bücher l. c. pg. 102 und 173, Parry l. c. pg. 57 usw.




diese ganze überwältigende Fülle von Tonwiederholungen, Trillern, Schleifern, Tremolos, periheletischen Windungen usw., die alle sorgfältig durch Kreise, Ketten, Ellipsen, Kurven und sonstige Linien angezeigt[1]) und deren Beachtung als Vortragszeichen ganz feststehender Bedeutung[2]), wie *Jumbaun* (Triller), *Thurrah* (Doppeltriller), *Kasheed* (gezogen oder geschleift), streng verlangt wurde, läßt sich aber doch auf gewisse Haupt- und Grundtypen zurückführen,

[1]) Jones-Dalberg l. c. pg. 23.

[2]) ibid. pg. 64, Ouseley vol. I, pg. 77, Ambros I, pg. 491.

und diese selbst wieder auf die Akzente als letzte Grund- und Urwurzel. Wir haben schon oben gesehen, wie der *svarita*, also der *Circumflex*, infolge seiner zusammengesetzten Natur — als Verbindung zweier musikalischer Töne, eines höheren und eines tieferen — die Zerlegung in seine Elemente begünstigt: „in modernen Noten würde sich das Circumflexzeichen etwa so darstellen:



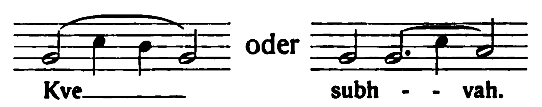

..... Wie der indische *svarita*, so ist der griechische *Circumflex* den beiden andern, einfachen Tönen gegenüber eine doppeltönige Verbindung aus *Acut* und *Gravis*, und wie beim *svarita*, so geht auch beim griechischen *Circumflex* der höhere Ton dem tieferen voraus [1].“ Damit haben wir aber auch schon den einen Typus von Ornamenten: die Appoggiatur,



den Vorschlag, und damit auch dessen rhythmisches Supplement, den Nachschlag, erklärt. Ein zweiter Ornamenttypus, der des *Vibrato, Tremolo,* Trillers usw. geht auf einen weiteren Akzent zurück, der außergewöhnlich außer den 3 Hauptakzenten bei gedehnten Rufen und Fragen angewendet wurde [2]), — also in Fällen, wo der Ton lang hingezogen wird, und bei denen dann die so hervorgehobene Silbe mit einem eigentümlichen Tremolieren der Stimme (*Kampa* = Erzittern, Erbeben) ausgesprochen wurde“. (Wir haben also auch hier wieder den im 1. Hauptteil bloß postulierten Fall, daß ein stark betonter, dynamisch „profilierter“ Ton durch das bloße Langausgehaltenwerden — offenbar aus physiologischen Gründen — sich auflöst in mehrere Teilstöße, Wiederholungen, in die aber — offenbar ebenfalls aus Gründen rein physiologischer Natur — allmählich leichte Veränderungen und Nuancierungen der Tonhöhe treten, so daß also

zu = =

usw. wird.) So wurde aus dem ursprünglichen Akzent ein Triller, eine Verzierung, das *Kampa*, auf dessen Ausführung die Brahmanen große Sorgfalt verwendeten und das sie so ausführten:




(die Atharvavedi als Triller:




),

[1]) Fl. I, pg. 63.

[2]) ibid. pg. 53, Kuhlo l. c. pg. 6.

das auch bei den verschiedensten Völkern des Altertums und Mittelalters wiederkehrt, bei den Hebräern, Armeniern, Griechen und Lateinern[1]. Daß dieses Zeichen für einen lang ausgezogenen, zitternden Ton bei besonders hervorzuhebenden, namentlich bei Schlußsilben Verwendung fand[2], verrät nur zu deutlich das Walten des bereits aufdämmernden Profilationsmomentes. Auch die in den Notenbeispielen bei Fétis[3] als Beispiele für den einfachen Gebetstypus angeführten Anfangs- und Schlußkadenzen wie



zeigen bezeichnenderweise das eben genannte Ornament unter eben den geschilderten Umständen. Daß schließlich auch das uns von der Musik der primitiven Völker her so wohlbekannte *portamento* in der Musik der Inder ebenso wie in der der Araber usw. eine sehr große Rolle spielt, sei hier, zur Vermeidung von Wiederholungen, nur flüchtig berührt[4]; auch die von Bird notierte Manier

ist wohl hierher zu rechnen. Die bei der altindischen Opfermusik[5] übliche Gewohnheit, beim Singen nichtssagende Silben in den Text einzuschalten, Silben, die mit ihm in gar keinem Zusammenhang stehen, sondern nur zur Ausfüllung und Haltung der Stimme dienen, mag ebenfalls auf eine Manier wie die von Bird notierte zurückgehen, wobei dann den eingeschobenen, improvisierten Übergangstönen auch analog eingeschobene, improvisierte Textworte unterlegt wurden, — ähnlich wie ja auch im europäischen Volkslied, z. B. im deutschen geistlichen Volkslied des Mittelalters oder noch heute im Volkslied derartige musikalische Improvisationen, wie z. B. Läufe oder zwischen 2 Tönen eingeschaltete Schleifer oder Übergangsnoten oder Zwischentöne, denen dann als Textworte etwa „la, la, la" oder eine Interjektion oder irgendein sinn- und zusammenhangloses Wort oder Phrase oder auch die Wiederholung der letztgesungenen Textworte unterlegt wird, ungemein beliebt und häufig sind, — namentlich am Ende eines Versendes oder eines sonstigen, kleineren architektonischen Abschnittes. Welche Rolle aber in der indischen Musik gerade der Improvisation zukommt, und zwar einerseits in bezug auf die

[1]) ibid. pg. 53, Kuhlo l. c. pg. 6.

[2]) ibid. Über den Zusammenhang zwischen Kampa und Halbtonschritt, der uns, ebenso wie im gregorianischen Gesang jener des mit dem Kampa identischen Quilismas mit dem Halbton, später noch ausführlicher beschäftigen wird, vd. Fl. I, pg. 107. Vgl. schließlich noch Sourindro Mohun Tagore: English verses set to Hindoo music, Calcutta 1875, pg. 83, 105 (wegen des $1\frac{1}{2}$ tonschrittes in der indischen Musik).

[3]) Fétis II, pg. 343 ff.

[4]) Dalberg l. c. pg. 115 ff. — Bird l. c. Nr. 14.

[5]) Fr. Chrysander V. f. M. I, pg. 31.

Schöpfung von Ornamenten, Fiorituren und Verzierungen, andererseits in bezug auf architektonische Profilation, dafür mag der Umstand sprechen, daß es als Zeichen der Talentlosigkeit des Spielers gilt, wenn dieser bei Wiederholung einer Melodie sie so ausführt wie das erstemal und sie nicht durch improvisierte Fiorituren, Passagen und Verzierungen variiert[1]), und daß besonders die architektonischen Dispositionsstellen (also Anfang oder Schluß des Gliedes) als die hierzu geeignetsten Stellen erachtet werden"[2]).

Die Melopöie der Perser[3]), die in älterer Zeit noch engere Intervalle als Halbtöne angewendet haben sollen[4]), zeigt dieselbe überwuchernde Fülle von Verzierungen wie die der Inder und dieselben Perihelesen, wie z. B.




Wie viel freilich an dieser Art von Musik autochthon persisch und wie viel davon auf Rechnung des Einflusses der arabischen und türkischen Musik zu setzen ist, das ist freilich hier sowie auch bei vielen der früher angeführten indischen Gesänge eine offene Frage. Man darf eben nicht vergessen, daß über Persien, große Teile Nordindiens usw. durch lange Jahrhunderte die Herr-

---

[1]) Engel l. c. pg. 360 (nach Willard).

[2]) Willard: a treatise of the music of Hindostan (in Tagore: Hindoo music, pg. 90 ff.): *„The peculiar nature of the melody of Hindostan not only permits, but enjoins the singer, if he has the last pretention to excell in it, not to sing a song throughout more than once in its neeked form; but an its repetition, which is a natural consequence, occasioned by the brevity of the pieces, in general to break off, sometimes at the conclusion, at othertimes at the commancement, middle or any certain part of a measure, and fall into a rhapsodical embellishment, called „Alap", and after going through a variety of ad libitum passages rejoin the melody with a much grace as if it had never been disunited, the musical accompaniment all the while keeping time"* usw.

[3]) Über persische Musik vd. Lussy: histoire de la notation musicale, pg. 10 ff. (Tonzeichen und -notation), Tagore: Hindoo music pg. 19, Jones, Ambros usw. Notenbeispiele bei Fétis II, pg. 386, 393 ff., Delaborde I, pg. 170, Kiesewetter: Musik der Araber (Notenbeispiele nach J. H. v. Dalberg) usw. — Chodzkos „Specimens of the popular poetry of Persia", London 1892, war mir leider nicht zugänglich.

[4]) Tagore l. c. pg. 19 (nach Jones).

schaft der Araber, Mameluken, Seldschuken, Türken usw. ausgebreitet war und daher alle Möglichkeiten zu einer Beeinflussung, ja sogar Veränderung der autochthonen Musik durch die der Eroberer und Herrscher gegeben waren. Hieraus erklärt es sich auch, daß wir, wenigstens vorläufig, bei dem gegenwärtigen Stand der Forschung und des uns zur Verfügung stehenden Materials, leider nicht in der Lage sind, auch in der Musikwissenschaft eine so deutliche Scheidung der Rassen nach ihrem Musikstil vorzunehmen, wie dies z. B. der Anthropolog auf Grund der anatomischen und sonstigen physischen Merkmale der einzelnen Menschenrassen imstande ist. In der Musik der Völkerstämme Vorderasiens von Syrien bis Indien etwa den arischen vom semitischen und diese wieder vom uralisch-altaischen Mongoloiden-Rassenstil klar und präzis zu scheiden, so weit sind wir leider noch lange nicht. Das einzige, was man in dieser Hinsicht mit aller Vorsicht, — soweit man es eben unter den soeben erörterten Verhältnissen wagen darf, sich zu Verallgemeinerungen zu versteigen! — sagen darf, ist etwa dies: daß im großen Ganzen die indogermanischen Stämme das akzentische, die Semiten aber mehr das pneumatische Prinzip ausgebildet zu haben scheinen[1]), wenngleich sich nicht in Abrede stellen läßt, daß ganz gewiß auch bei den Semiten wie auch Hamiten wenigstens in gewissen Entwicklungsphasen ihrer Musik, eine Zeitlang, der Rezitationsgesang eine bedeutende Rolle gespielt hat. Jedenfalls aber muß es die Aufmerksamkeit erregen, wenn wir bei den Indern, Armeniern, Griechen und im gregorianischen Gesang ohne weiteres die grundlegende Wichtigkeit und gesetzgeberische Vorherrschaft des akzentischen Prinzips erkennen, die sich bis ins kleinste Detail der Melopöie hinein verfolgen läßt, während dies den Semiten gegenüber eben nicht der Fall ist. Was nun das armenische Akzentsystem[2]) anbelangt, so begegnet uns hier in der Scheidung der 3 Akzente *sour, pouth* und *barouk* das wohlbekannte Schema der indischen und griechisch-lateinischen 3 Akzente: *udatta (Acut), anudatta (Gravis)* und *svarita (Circumflex),* zu dem sich nun eine ganze Schar von Nebenakzenten gesellt, die in mehrere Klassen eingeteilt werden und für uns insofern von höchstem Interesse sind, als sie uns auf das deutlichste das Herauswachsen der Ornamentik aus den Akzenten und ihren unzertrennlichen Zusammenhang mit ihr veranschaulichen. (Tabelle III gibt eine Zusammenstellung einiger der allerwichtigsten und häufigsten dieser Akzente;[3]) bezüglich ihrer semeiographischen

[1]) Fl. II, pg. 21 ff.

[2]) Über das armenische Akzentsystem und seine Tonzeichen usw. vd. Villoteau, description de l'Égypte ou recueil des observations et des recherches, qui ont été faites en Égypte pendant l'expédition de l'armée française, Paris 1809, Bd. I, pg. 765 ff. — Fleischer I, pg. 65 ff. — Fétis IV, pg. 87—93. — Komitas Keworkian: Armenische Kirchenmusik (S. I. M. G. I, 1899/1900, pg. 54—64, speziell 57 ff.). — A. Petermann: Über die Musik der Armenier (Ztschrft. d. deutsch. morgenländ. Gesellschaft. V. Bd. Leipzig 1850, Brockhaus, pg. 365—372).

[3]) Zusammengestellt aus Villoteau l. c. pg. 770—773, Fétis l. c. pg. 87—93, Komitas Keworkian l. c. pg. 57—64.

Bezeichnung wolle man die angeführten Quellenwerke an Ort und Stelle nachsehen.) Während einige dieser Akzente einfache musikalische Manieren bezeichnen, — wie z. B. das dem griechischen Hyphen entsprechende Zeichen Thacht, das eine hauchartige, kurze Unterbrechung bei Angabe des Tons bezeichnet[1]), vergleichbar einem unterdrückten Schluchzen, dem mittelalterlichen hoquetus oder ochetus, oder das Zeichen Thour eine heftige, nach abwärts gleitende Bewegung der Stimme[2]) —, anderen wieder eine rein syntaktische Bedeutung zukommt[3]), repräsentieren wieder andere direkt ganze Tonformeln oder Melismen, wie dies Tab. III veranschaulicht. Wie aus diesen Akzenten durch deren Zusammensetzung und Verbindung ganze Kadenzformeln und Melismen entstehen, stereotype Tonformeln, Tonfälle, Kadenzierungen, „Kirchenakzente" usw., das alles läßt sich an den liturgischen Melodien der armenischen Kirchenmusik deutlich verfolgen[4]). Wichtig für den Gang unserer Untersuchnng ist dabei, daß sich sowohl in diesen Kadenzformeln als auch im ganzen psalmodischen und Rezitationsschema der armenischen Kirchengesänge das von uns im 1. Hauptteil als Urgerüst aller musikalischen Gestaltung erkannte < > (oder als lineares Profil: …) unverkennbar nachweisen läßt.[5]) Indem nun bei den einfachsten und kürzesten Gesängen nur Anfang und Schluß, bei den ausgebildeteren und komplizierteren allmählich immer mehr Stellen auch der Mitte mit solchen gleichsam darauf gesetzten, fertigen Akzent- oder Kadenzformeln überkleidet werden, entstehen allmählich jene immer komplizierteren, wirrer und urwaldähnlicher von Schnörkeln, Melismen und Koloraturen überwucherten Gesänge, wie sie uns in den Sammlungen der liturgischen armenischen Gesänge vorliegen[6]). Ob diese zügellos überschäumende Fülle echt orientalischen Prunkes und „wüstester Gurgeleien"

---

[1]) Fl. I, pg. 67. (Nach Fétis IV, pg. 87 ff. eine Art hoquet oder aspiration de l'intonation.)

[2]) ibid. I, pg. 66.

[3]) ibid. pg. 68. Vgl. Villoteau l. c. pg. 770 ff.

[4]) Vgl. z. B. S. I. M. G. I, 1899/1900 (Komitas Keworkian: Die armenische Kirchenmusik) pg. 57—64, sowie in den später angeführten Sammlungen armenischer Kirchengesänge die zahlreichen Anfangs- und Schlußkadenzformeln, Tonfälle usw. Geradezu prachtvolle Beispiele für die Entstehung des Melismas aus den Akzenten durch deren Verbindung zu festen Kadenzen vd. bei Keworkian l. c. pg. 60 ff.

[5]) ibid. pg. 54—64 (Analyse der psalmodischen Architektonik, der Schlußformeln, Kadenzen, Akzente und Tonfälle, ibid. pg. 61 ff. Zusammenstellung und Analyse der Anfangsformeln, Schlußkadenzen usw.).

[6]) Vgl. M. Ekmalian: Les chants de la liturgie Arménienne. Wien, Mechitaristen und Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1895. — Pietro Bianchini: les chants liturgiques de l'église Arménienne, traduits en notes musicales Européennes. Venise, imprimerie Arménienne de St. Lazare. 1877. — Villoteau l. c. pg. 777—783. — Dechevrens l. c. I/II, pg. 390 ff., III b, pg. 96, 108, 119 ff. — Fétis IV, pg. 75 ff., 93 ff. — Proff-Kalfain: la chanson Arménienne (Revue musicale, Paris 1905, Nr. 5). — Pierre Aubry: Le rythme tonique dans la poésie liturgique et dans le chant des églises chrétiennes au moyen âge. Paris, H. Welter. 1903 (auf pg. 14,

vielleicht einfache Beeinflussung durch arabische oder türkische Musik ist, ob diese Koloraturen etwa der Beimischung semitischen oder türkischen Blutes im armenischen Mischblutstammcharakter [— bekanntlich nimmt die moderne Ethnographie an, daß die Armenier ein arisch-semitisches Mischvolk seien —] zuzuschreiben sind, während die Äußerungen des akzentischen Prinzips etwa dem arischen Blute zuzuschreiben sein mögen, dies alles kann hier und vorläufig nicht entschieden werden. Jedenfalls muß das Eine zugestanden werden, daß uns das gleiche „sinnlich üppige Schwelgen in unbestimmten, wenig scharf ausgeprägten, ineineinder verschwimmenden Koloraturen" in gleicher Weise auch in der türkischen[1]), arabischen, kurdischen usw. Musik mit gleichen Melismen, gleichen Perihelesen und dem gleichen Melopöiehabitus entgegen tritt: zahllose Tonwiederholungen, monotone rollende, um einen Ton sich drehende Figuren, wild heulendes, primitives *Portamento* oder rasende Läufe und gleitende Passagen wie nach Dalman:



24—34 u. a. georgische und armenische Kirchengesänge und auf pg. 45 ff. weltliche orientalische — armenische — Gesänge). — Tiersot: notes usw. I. série, chap. VI, pg. 81 ff. spez. Notenbeispiele armenischer Gesänge pg. 89 ff. — Schließlich Lussy: notation musicale, livre III, chapître II, pg. 65 ff. (mit armenischer Kirchengesangsmelodie auf pg. 67) usw.

[1]) Über türkische Musik vd. Bulletin de la société internationale de musique (Ancien Mercure, Paris rue St. Augustin 1909) V[e.] année Nr. 5, Mai 1909, pg. 443—448: Tigrane Tschaian: la musique à Constantinople. — Luschan: Türkische Volkslieder aus Nordsyrien (Zeitschr. f. Ethnologie, Bd. 36). — A. v. Adelburg: Einiges über die Musik der Orientalen (Ästhetische Rundschau, 2. Jahrg. Nr. 4 ff., Wien 1867). — Notenbeispiele türkischer Melodien vd. außer bei Vorigen noch bei Villoteau l. c. pg. 759, Hatherly: a treatise on byzantin music. London 1892, pg. 112—158 (türkische Tänze und Gesänge), Parry (two thousand melodies) 364, Fulgence l. c. 58, Ambros I, pg. 110 ff., 456 ff., Engel pg. 110 ff., Fétis II, pg. 396 ff., Pierre Aubry: le rythme tonique dans la poésie liturgique usw. pg. 45 ff., S. I. M. G. IV, pg. 299—301 (Otto Heilig: „Slowakische, griechische, wallachische und türkische Tänze" usw.), Gustaf H. Dalman: palästinischer Diwan, Leipzig 1901, pg. 362 ff., Fleischer: „Zur vergleichenden Liedforschung" (S. I. M. G. III.) pg. 189, Ouseley II, pg. 175 und Gevaert: histoire de la musique de l'antiquité I, pg. 293. (Die von Gevaert zitierte Sammlung türkischer Gesänge von Tschuhadjan und Papazian, Constantinople 1863, blieb mir leider unzugänglich.) Vd. schließlich noch die bei A. J. Polak: „Harmonisierung indischer usw. Melodien" gebrachten Notenbeispiele türkischer Melodien auf pg. 46—55, sowie die „Collection des chansons de liberté". Stambul, s. a. 8°.




Daß bei all diesen Trillern, Gruppos, Mordenten, -figuren, Schleifern, primitiven Portamenti usw. die Subdivision der Töne in $^1/_4$- und $^1/_8$-töne eine eine große Rolle spielt, erschiene schon von vornherein wahrscheinlich, auch wenn sie uns nicht ausdrücklich mehrfach bezeugt und versichert würde;[1]) haben wir doch bei der ganzen bisherigen Untersuchung den engen, untrennbaren Zusammenhang zwischen der Ornamentik der orientalischen Musik und der Tonsubdivision zu konstatieren fortwährend Gelegenheit gehabt. Es liegt dieser Zusammenhang ja auch ganz im Sinne der von uns beobachteten Entwicklungslinie. Denn offenbar muß jede Entwicklungsstufe, die zeitlich, geographisch oder kulturell dem Anfangs- und Ausgangsstadium dieser Entwicklung näher liegt als eine andere Stufe, auch in ihren symptomatischen Erscheinungsformen jenem ersten Anfangsstadium sich verwandter zeigen und mehr mit ihm gemein haben als die andere. Nun liegt das Stadium der Musik der orientalischen Völker dem der primitiven Völker bedeutend näher als dies bei unserer, bereits in ein viel höheres Stadium geistiger Abstraktheit vorgeschrittenen europäischen Musik der Fall ist. Auch ist der Mangel an scharfer,

[1]) Tigrane Tschaian l. c. pg. 443, 444. Vgl. ferner Bulletin de la société internationale de musique (Paris 1909) Ve. année Nr. 4, avril 1909, pg. 354–363: P. J. Thibaut: „Étude de musique orientale", wo ebenfalls diese *subdivisions des tons* erörtert werden, und die bereits früher zitierten Stellen bei Kiesewetter l. c., Jones l. c. pg. 116 und Lane: manners and customs of the modern Egyptians II, pg. 58.

präziser Scheidung der Töne, das unmerklich leise Ineinanderüberfließen derselben gerade eines der Hauptmerkmale der primitiven Musikentwicklung, und es ist daher nur selbstverständlich, daß auf Entwicklungsstufen, die jener ersten noch nicht so entfremdet sind wie unsere gleichsam greisenhaft reife, europäische Musik, — also z. B. auf der Stufe der orientalischen Musik —, der Mensch sich von den Rudimenten des primitiven Stadiums noch nicht so emanzipiert hat wie der Europäer, sondern sich zu ihnen ein enges, lebendiges Verhältnis bewahrt hat.

Auf der gleichen Entwicklungsstufe wie die armenische und türkische Musik treffen wir auch die der übrigen arisch-semitischen Mischvölker, wie z. B. der *Kurden*[1]) oder der *Yezidis*[2]), in denen *Fétis*[3]) die Erben der altbabylonischen und assyrischen Melopöie vermutet und nach deren Musik in der Gegenwart er sich auch die assyrisch-babylonische rekonstruiert. Diese von primitivsten Ornamenttypen strotzende Melopöie, mit ihren Tonwiederholungen und *Portamentos,* wie z. B.




[1]) Vgl. S. I. M. G. III, pg. 202 (Fleischer: Zur vergleichenden Liedforschung) und Fétis I, pg. 350 ff. (Kurdische Melodien).

[2]) Vgl. A. H. Layard: Niniveh and its ruins. London 1849 (mit Notenbeispielen der Yezidigesänge. Diese mehrfach wieder abgedruckt, so bei Engel l. c. pg. 266 ff., Ambros I, pg. 109 ff., Fétis I, pg. 350, Wallaschek p. m. Anhang: Notenbeispiele usw.).

[3]) Fétis l. c. I, pg. 352.




macht allerdings auch einen ungemein archaistischen und primitiven Eindruck; ob aber die altorientalische Musik bereits solche Freiheit der Tonbewegung besitzen mochte, wie sie trotz aller Perihelesen dennoch der eine oder andere Tonschritt in diesen Gesängen zu verraten scheint, ist eine andere Frage.

Damit sind wir auch schon bei der Melopöie der Semiten angelangt, und zwar an der uraltehrwürdigen Wiege und dem Ausgangspunkt aller semitischen Kultur überhaupt, in Mesopotamien. Bei dem gänzlichen Fehlen jedweder musikalischen Monumente der assyrisch-babylonischen, wie auch der altägyptischen Musik sind wir für deren Rekonstruktion eigentlich nur auf die Betrachtung der Gesänge etwaiger noch lebenden, nahe verwandten Rassen und Völker (also z. B. der Yezidis, Juden, Araber, Syrer für die assyrisch-babylonische, der Kopten, Maroniten und event. Abessynier usw. für die altägyptische Musik) und auf Analogieschlüsse aus dem gegenwärtigen Stand auf den im grauen Altertum angewiesen. Ob nicht vielleicht auch, wenigstens in beschränktem Maße, die Betrachtung und Untersuchung der Vokalmelodie der betreffenden altorientalischen Sprachen einerseits, ihrer Akzentuierungs- und Sprachzugesangsverhältnisse andererseits [1]) herangezogen werden könnte, um durch Analogieschlüsse aus dem Parallelismus von Sprache und Musik eventuell eine annähernde Vorstellung von deren Melopöiehabitus zu gewinnen, diese Frage sei hier nur im Vorübergehen flüchtig aufgeworfen; der sich unwillkürlich aufdrängende Eindruck auffallend ähnlicher Monotonie und Gleichförmigkeit der Vokalmelodie

[1]) ... wie dies übrigens in ähnlicher Weise für den althebräischen Gesang schon in einigen älteren, jetzt längst veralteten Werken versucht worden ist. Vgl. z. B. Konrad Gottlob Anton: Versuch, die Melodie und Harmonie der alten hebräischen Gesänge und Tonstücke zu entziffern. 2 Teile (Neues Repertorium für biblische und morgenländische Literatur, herausg. v. M. Heinrich Eberhard Gottlob Paulus, Jena 1790, 1791). — G. W. Fink: Erste Wanderung der ältesten Tonkunst, Lpzg. 1831. — Leop. Haupt: Sechs alttestamentliche Psalmen mit ihren aus den Akzenten entzifferten Singweisen, Leipzig 1854. — Leopold A. F. Arends: Über den Sprachgesang der Vorzeit und die Herstellbarkeit der althebräischen Vokalmusik, Berlin 1867. Betreffs des oben berührten Problems vgl. Franz Praetorius: Über die Herkunft der hebräischen Akzente. Berlin, Reuther & Reichard, 1901.

der altägyptischen und assyrisch-babylonischen Sprache[1]) und der Melopöie des syrischen, koptischen, maronitischen, abessynischen Kirchengesangs, sowie der ältesten arabischen und hebräischen Melodien usw. dürfte sich vielleicht zur Stütze und Motivierung einer derartigen Möglichkeit heranziehen lassen. Viel leichter und sicherer als auf Grund solcher Konjekturen aber gelingt die Rekonstruktion der altorientalischen Musik natürlich durch Analogie mit noch bestehenden Musikstilen der noch lebenden verwandten Rassen oder Stämme: für die altägyptische Musik[2]) also der noch heutzutage (bei den Fellachen usw.)

---

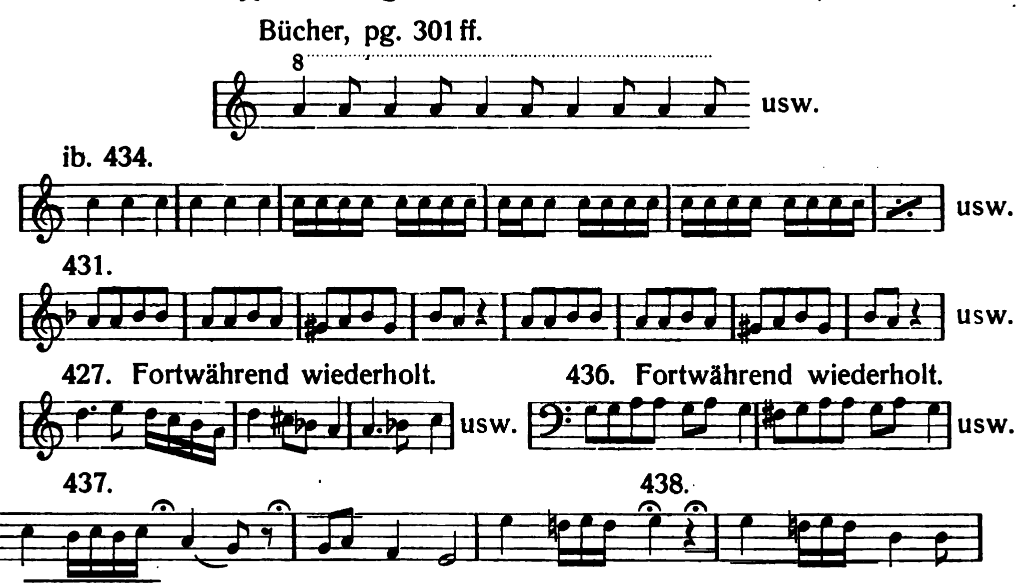
[1]) Man vgl. z. B. die Vokalmelodie des bei Birch: introduction to the study of the Egyptian Hieroglyphs pg. 268 (bei Engel l. c. pg. 218) transkribierten altägyptischen Nilhymnus („*Nether ek Hapi, shem em ta an' or sankhu Kam Amen sam kek em hru. Hes nu sem au shau amneh Kam am Ra Er sankh hu abu neb. S'hur set bu tem uau pe ha mer en tufa kherp nefra S'hut teba en Ptah*“) oder der assyrischen Sintflutlegende (nach J. Rosenberg: Assyrische Sprachlehre und Keilschriftkunde, Wien, Hartleben, pg. 60 [pcto. des Transkriptionssystems vgl. Arthur Ungnad: Babylonisch-assyrische Gramatik. München 1906]: *Süitnapiištim ana ša šuma izakara, ana Giilgameeš: luupteka Giilgameeš amaat nisiirti, upiriista ša ilani kaaša luukbika. Šuriippaak alu ša tidušu atta ina kišaad naaru Puraatti saaknu alu šuu labiirma ilaani kiirbušu ana šakaan abubi ubla liibbašunu ilaani rabuuti ibašu abišunu Anuum maliikšunu kuradu Beel* usw.) oder der nachfolgenden, bei Tagore l. c. (nach Jones: musical modes usw.) zitierten Sanskritverse *(Lila viharena vanantarale chinvan prasunani vadhu sahayah vilasi vesodita divya murtih sviraga esha prathitha prithivyam)* usw., um diese drei ungemein charakteristischen, voneinander gänzlich verschiedenen, jede nur gerade ihrer Sprache eigentümlichen Vokalmelodien in ihrer gänzlich abweichenden Klangverschiedenheit voneinander klar zu erkennen. Veranschaulicht man sich die Klangwerte der Vokale durch Übertragung in ihrer klanglichen Verschiedenheit gegeneinander korrespondierende Tonstufen verschiedener Höhe

(also z. B.: i e a o u = [Notenbeispiel] i e a o u),

so zeigt die so entstehende Vokalmelopöie pcto Tonwiederholung, Perihelese, Monotonie usw. eine merkwürdige Übereinstimmung mit der Melopöie der orientalischen Gesänge, und diese Ähnlichkeit wird um so größer, je älter die zum Vergleiche herbeigezogenen Gesänge sind, je archaischer, primitiver und periheletischer daher deren Melopöie ist. Die Monotonie der Vokalmelodien der erwähnten drei altorientalischen Sprachen kontrastiert aber merkwürdig gegen die auffallende Klangabwechselung und -mannigfaltigkeit in analoger Weise aufgenommener Vokalmelodien der lateinischen, vor allem aber der griechischen oder mancher modernen Sprachen (z. B. Italienisch, Spanisch usw.), also von Sprachen, die gegenüber den genannten altorientalischen auf der Entwicklungslinie der vokalen Melopöie in ähnlicher Weise eine spätere, höhere Stufe einnehmen wie in musikalischer Entwickelung die europäische Musik gegenüber der altorientalischen. Es wäre eine interessante und dankenswerte Aufgabe, zu untersuchen, ob nicht auch in der Entwickelung der Sprachen für die Vokalmelopöie das gleiche oder ein analoges Entwicklungsgesetz (Fortschreiten von primitiver Tonarmut und -wiederholung zu immer größerem Tonreichtum, von vokaler periheletischer Monotonie zu immer größerer Klangabwechselung und -mannigfaltigkeit) sich nachweisen ließe, wie wir es hier in der musikalischen Melopöie verfolgen.

[2]) Vgl. Villoteau: Über die Musik des alten Ägyptens (aus d. Franz. übers. Leipzig 1821, Breitkopf & Härtel, Auszug aus der Description de l'Égypte Bd. I). — Dasselbe im französ. Original: Musique de l'antique Égypte, dans ses rapports avec la poésie et l'éloquence, par M. Villoteau de l'expédition française de 1798. Bruxelles, Degreef Laduron,

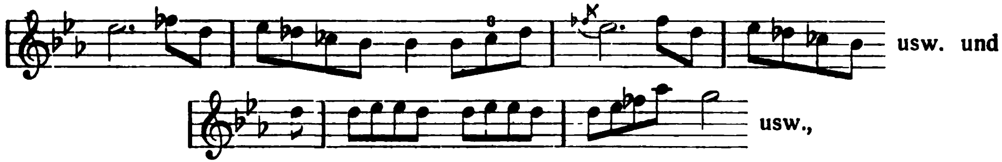
daselbst gebräuchlichen Gesänge und Melodien[1]). Das ungemein hohe Alter dieser Melodien, die von Generation auf Generation fortgeerbt wurden, wird in der Tat beglaubigt durch die oft unsäglich primitive und archaische Melopöie, die alle Symptome frühester oder doch sehr früher, tiefer Entwicklungsstufe zeigt. So finden wir z. B. alle in der primitiven Musik beobachteten, wohlbekannten Typen in folgenden Fellachenmelodien wieder[2]):




1830. — Ferner Lauth: Über altägyptische Musik (Sitzungsbericht der philosoph.-philolog. Klasse der Kgl. bayerischen Akademie, München 1873). — T. L. Southgate: communication on the ancient Egyptian scale (Proceedings of the musical Association for the investigation and discussion of subjects connected with the art and science of music. London, Novello & Ewer, 1891, Bd. XVII, pg. 191—200) und „On a pair of ancient Egyptian double flutes" (ibid. pg. 13—29). - Francesco Pasini: Prolegomènes à une étude sur les sources de l'histoire musicale de l'ancienne Égypte. S. I. M. G. IX, pg. 51—62 und Rowb. I, pg. 228 (altägyptische Flötenstimmungen).

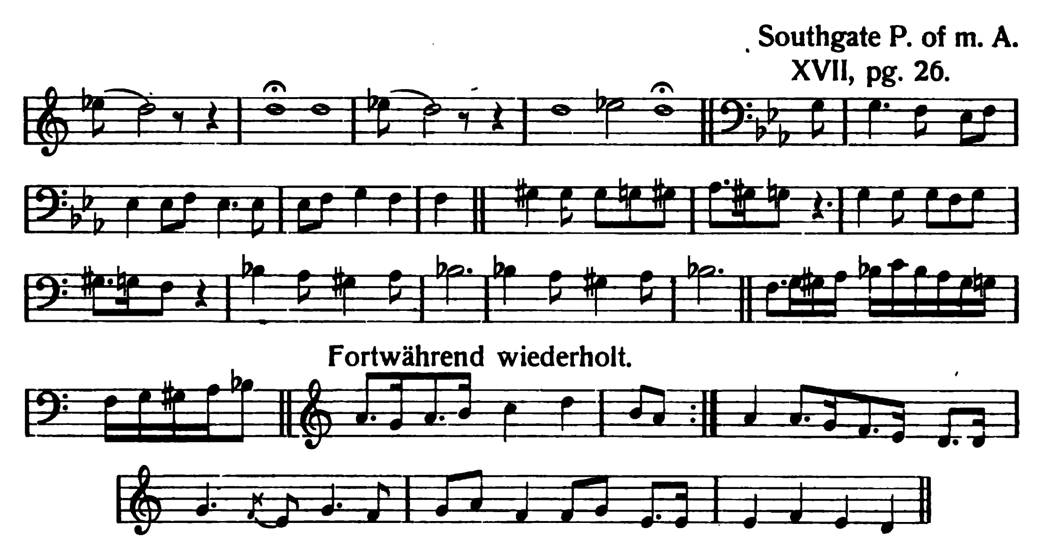
[1]) Notenbeispiele ägyptischer Melodien vd. bei Southgate: Egyptian double flutes usw. l. c. pg. 26 ff., Villoteau (dtsch. Überstzg.) pg. 86 ff., Fétis I, pg. 214 ff., Bücher l. c. pg. 102 ff., 301 ff., 427 ff. — Gustaf H. Dalman: Palästinischer Diwan, Leipzig 1901, I. C. Hinrichs Buchhdlg. pg. 354—363. — Lane: manners and customs of the modern Egyptians, London 1871, II, pg. 79 ff., Engel l. c. 113 ff., Tiersot: notes usw. I. série, chap. VII, pg. 133 ff. und planche 11 usw.

[2]) Man vergleiche übrigens mit diesen Notenbeispielen die von Verdi in seiner „Aïda" benutzten zwei ägyptischen Originalmotive (vd. Hanslick: Moderne Oper, Berlin 1875, pg. 250)




die stellenweise fast notengetreu mit den oben im Text gegebenen übereinstimmen.

Southgate P. of m. A. XVII, pg. 26.




Einfacher und primitiver als diese Tonfolgen (etwa mit Ausnahme der letzten Beispiele) konnte auch zu Menes' Zeiten die Melopöie nicht sein! Ob neben diesen offenbaren Volksmelodien nicht für feierliche Gelegenheiten, also z. B. im Gottesdienste für die Rezitation der heiligen Schriften und die Priestergesänge, noch ein anderer Musikstil, etwa wie der psalmodische Stil der späteren hebräischen Lamentationen, im Gebrauche war, ja ob nicht dieser letztgenannte vielleicht auf den ersteren zurückgehen mag, ist jetzt noch eine offene Frage, die aber aller Wahrscheinlichkeit nach zu bejahen sein dürfte. Die koptischen Kirchengesänge[1]), die man in dieser Angelegenheit zur Hilfe heranziehen möchte, geben auf diese Frage insofern keine Antwort, da sie zu dem uns von den Volksmelodien gegebenen Bilde nichts wesentlich Neues hinzufügen: auch hier dieselbe erdrückende Fülle üppig überwuchernder Melismen und Perihelesen, Triller, Vor- und Nachschläge, Portamentos usw., wie wir sie schon bei den Armeniern, Yezidis, Kurden, Türken, Indern usw. fanden und wie sie überhaupt der ganzen orientalischen Kulturvölkermusik (auch bei den Arabern, Juden Syrern, Abessyniern, Griechen und im russich-slavischen Kirchengesang) gemeinsam sind[2]). Z. B. folgende Melodien (nach Villoteau I. pg. 756 ff):

[1]) Notenbeispiele koptischen Kirchengesanges vd. bei Fétis IV, pg. 97 ff. und I, pg. 205—207, Villoteau l. c. I, pg. 756 ff., Hatherly l. c. pg. 85, 97, 160, Dechevrens l. c. I/II, pg. 162—217, IIIb, pg. 95—105. — Ferner noch bei Pierre Aubry: le rythme tonique dans la poésie liturgique et dans le chant des églises chrétiennes au moyen âge, Paris 1903. — Dom J. Parisot: essay d'application des mélodies orientales à des chants d'église (in Mémoires de musicologie sacrée usw., Paris 1900, pg. 42—45). — Schließlich Alex. Fleury: „Über Choralrhythmus" (übers. v. Ludw. Bonvin, P. I. M. G. 5. Heft, 2. Folge der Beihefte, Leipzig 1907, pg. 59 ff.). — Die von Pierre Aubry l. c. zitierte Sammlung von P. Badet: chants „liturgiques des Coptes" war mir leider nicht zugänglich. Übrigens zeigen die von Aubry daraus entlehnten Beispiele den aus den andern, oben zitierten Quellen wohlbekannten alten Melopöietypus.

[2]) Vd. Fétis: biographie universelle des musiciens, Paris 1835, I. Bd.: *résumé philo-*



usw. Diese Übereinstimmung der Melopöie des koptischen Kirchengesanges mit der der übrigen ägyptischen, syrischen, vorderasiatischen Melodien usw. entkräftet von vornherein den eventuell möglichen Einwand, daß man den koptischen (und überhaupt den orientalischen, also auch syrischen, abessynischen, maronitischen usw.) Kirchengesang für die Rekonstruktion altorientalischer Musik nicht als beweiskräftig heranziehen dürfe, da der gesamte orientalische Kirchengesang der Zeit des Hellenismus seine Entstehung verdanke, wir in

*sophique de l'histoire de la musique* (Schilderung der koptischen und übrigen orientalischen Kirchengesänge) und Engel l. c. pg. 263 (Schilderung des koptischen Halleluja).

ihm daher im besten Falle nur den Typus gemeinhellenistischer Musik, nicht aber orientalischer Spezialrassenmelopöie erblicken dürften. Dieser Einwand wäre berechtigt, wenn die sonstige orientalische (z. B. ägyptische, syrische, usw.) Volksmusik, die doch gewiß von jeder Beeinflussung durch den Hellenismus unberührt blieb (— denn wie hätte ein unstät in der Wüste herumirrender Beduine oder ein in seiner Hütte am Wüstenrande ruhig dahinlebender Fellah von dem in der prunkvollen Weltstadt Alexandria entstandenen großen Kulturgebäude des Hellenismus etwas erfahren, geschweige davon beeinflußt werden sollen! —), einen vom christlich-orientalischen Kirchengesange verschiedenen Melopöietypus zeigte. Daß dies aber eben gerade nicht der Fall ist, daß vielmehr beide auffällig übereinstimmen, läßt daher wohl keine andere Deutung zu, als daß wir in diesem gemeinsamen Melopöietypus den musikalischen Niederschlag gewisser gemeinorientalischer, bzw. vorderasiatischer und afrikanischer Eigentümlichkeiten (wenigstens insoweit sie sich unter einen gemeinsamen Rahmen, z. B. den der Semiten und Hamiten ursprünglich höchstwahrscheinlich gemeinsamen Rassenabstammung zusammenfassen lassen) oder aber den allgemein-entwicklungsgeschichtlicher, beim Durchpassieren gewisser Entwicklungsphasen vorübergehend, aber notwendig bestimmt und mit gesetzmäßiger Gleichförmigkeit auftretender Merkmale zu erblicken haben.

Die Melopöie der abessynischen Kirchengesänge[1]) zeigt den gleichen Typus wie die der koptischen, maronitischen und syrischen. Auch hier können wir die überwuchernde Melismenfülle zurückführen auf und auflösen in gewisse Grundtypen: die Akzente[2]). Aus deren Zusammensetzung gehen dann jene oft ungeheuren, endlosen Tonfolgen hervor, wie sie u. a. Villoteau[3]) verzeichnet hat, mit ihren monotonen Perihelesen wie z. B.




[1]) Über abessynischen (äthiopischen) Kirchengesang vd. Villoteau l. c. I, pg. 745 ff. (In der achten Ausgabe tom. XIV, pg. 270 ff., pg. 283—288), Fétis IV, pg. 101—116, Ambros I, pg. 550 ff., Lussy: notation musicale, livre III, chap. II, pg. 68—72.

[2]) Tabellarische Zusammenstellung der äthiopischen Akzente bei Villoteau l. c. I (état moderne: de l'état actuel de l'art musicale en Égypte) pg. 749 ff. und Fétis IV, pg. 111—114 (nach Villoteau).

[3]) Notenbeispiele äthiopischer Kirchengesänge vd. bei Villoteau l. c. pg. 745 ff., Fétis IV, pg. 104—110 und I, pg. 211, Lussy l. c. pg. 72, Ambros I, pg. 551, außerdem noch bei Dechevrens, Parisot, Fleury, Gaisser l. c. usw.

und ihrem unerschöpflichen Reichtum an Vortragsmanieren. Man sehe nur z. B. die bei Villoteau[1]), angeführten zahlreichen Zeichen für „*son soutenu et cadencé, prolongement de la cadence, son soutenu et prolongé, son de suspension a une chute de quarte, son soutenu, son répété et prolongé, son repété, son rapide, son cadencé*" oder seine Schilderung des Vortrags der abessynischen Priester[2]), um hiernach die Bedeutung der primitiven Verzierungstypen für den abessynischen Kirchengesang zu ermessen.

Viel klarer und genauer als an den bisher besprochenen Musikstilen können wir am jüdischen Tempelgesang[3]) die Entstehung des Melismas aus den Akzenten und den entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhang des pneumatischen mit dem rezitativischen Gesangsstil verfolgen. Die altjüdischen Kultusgesänge zeichnen sich „durch ihr rezitativisches Wesen aus, und die Wiederholung eines Tons in beliebiger Anzahl, d. h. also der Gebrauch eines *tonus currens,* ist hier etwas ganz Gewöhnliches . . . Wir begegnen hier auf Schritt und Tritt der alten deklamatorischen Weise . . . . Es gibt nur eine Melodieform, die sich auf allen Versen wiederholt. Sie ist die Unterlage für das Hersagen des Textes, so daß immer dasselbe Melodiegerüst" wiederkehrt[4]). Analog ist die Schilderung die Villoteau von der Pentateuchrezitation der ägyptischen Juden gibt[5]). Dieser selbe in Rede stehende Rezitationstypus läßt sich

[1]) Villoteau l. c. pg. 749—750.

[2]) ibid. pg. 746: *ce qui paroit être ici des ornemens recherchés, n'étoit q'un balancement presque imperceptible de la voix, à peu près semblable à celui, que font entendre les enfans. . . . Il est certain, qu'ils ne soutenoient nullement leurs tons, et qu'ils laissoient . . . glisser leur voix d'une manière enfantine et niaise, et avec une sort de défaillance.*

[3]) Über hebräischen Tempelgesang vd. außer den älteren Werken von Arthur Bedford: The temple music, London 1706. — P. Giambattista Martini: storia della musica, 3 vols., Bologna 1757—1781, I. Bd., lib. I. — A. F. Pfeiffer: Über die Musik der alten Hebräer, Erlangen 1779. — David Levi: a succinct account of the rites and ceremonies of the Jews, London 1783. — J. L. Saalschütz: Geschichte und Würdigung der Musik bei den Hebräern, Berlin 1829. — A. De Sola und E. Aguilar: The ancient melodies of the liturgy of the Spanish and Portuguese Jews, London 1857. — P. Beaton: The Jews in the east (translated from the German of Dr. Frankl) London 1859. — Naumbourg: recueil des chants religieux et populaires des Israelites, contenant la liturgie complète de la synagogue des temps les plus reculés jusqu'à nos jours, Paris 1847, rue Béranger, zwei Teile. (Im zweiten Teil: chants liturgiques des grandes fêtes, Beispiele altjüdischer Notation). Die übrigen neueren, für diesen Abschnitt benutzten Quellen vd. unter den folgenden Anmerkungen. Die von Wallaschek und Fleischer zitierten Sammlungen altjüdischer Gesänge von Eisenstadt, von Nathan (Essay on the history and theorie of the music), Weintraub (Schire Beth Adonai) und Salaman & Verrinder (the music used in the services of the West London Synagogue of Britisch Jews) waren mir leider nicht zugänglich. Doch enthielten übrigens auch die von ihnen aus den genannten Werken gebrachten Notenbeispiele und Zitate nichts, was dem mir von meinen übrigen Quellen zugeflossenen Material irgend etwas Neues hinzugefügt oder gar einen Widerspruch dazu enthalten hätte.

[4]) Fleischer, Neumenstudien I, pg. 19 ff.

[5]) Villoteau l. c. I, pg. 837: „*on commença par un chapitre du pentateuque, qui fut exécuté sur un ton soutenu, mais doux; les modulations, quoique sensibles, se succédoient sans*

auch in jüngeren, durch Koloraturen oft bis zur scheinbaren Unkenntlichkeit verbrämten Tempelgesängen nicht verkennen; man vgl. z. B. die in Sulzers *„Schir Zion“* verzeichneten Gesänge![1]). Alle diese Melodien —, und erscheinen sie für den ersten Blick auch noch so kompliziert! — lassen sich nach Resektion der aufputzenden und verbrämenden Melismenschnörkel durch Analyse der noch übrigbleibenden melopöischen Elemente auf das wohlbekannte Schema zurückführen: . Nur einige Beispiele als Illustration dafür:




usw. Erinnern wir uns nun des im 1. Hauptteil dieser Untersuchung postulierten genetischen Schemas, demzufolge jeder lang ausgehaltene Ton zunächst in mehrere stoßweise sich abgliedernde Einzeltöne zerfällt, also

*qu'il y eut d'autre cadence de repos bien marqué que celle, qui se faisoit dans le premier ton, auquel on revenoit à la fin de chaque phrase“.*

[1]) „Schir Zion. Gottesdienstliche Gesänge der Israeliten.“ 2. Bd. Wien. Vd. z. B. I, Nr. 127, 137, 138, 144—146. II, Nr. 27, 42, 58, 63, 66, 68, 80, 121, 122, 177, 185, 196, 198, 203, 222, 231, 232, 237, 272, 273, 278, 292, 298, 308, 310, 331, 332, 350 usw., die alle diesen Typus in klarster und deutlichster Weise ausgeprägt darstellen!

und mit jeder starken Betonung zugleich auch eine klangliche Zerlegung in einen höhern und tieferen Ton verbunden ist, also

woraus sich dann das. lineare Schema




als Urschema aller Melopöie ergibt, so muß die auffallende Übereinstimmung des bisher beobachteten Tatbestandes in der hebräischen Melopöie mit unserem anfangs gefolgerten theoretischen Postulate in die Augen fallen. Aber auch der weitere Entwicklungsgang deckt sich beiderseits vollkommen. Denn nach unserem Postulat können Abschwenkungen der Stimme vom Normalniveau nur dort eintreten, wo eine stärkere Betonung einer Stelle die Zerlegung des Tons in einen höhern und tiefern mit sich bringt, also im Stadium des primitiven Rhythmus nur am Anfang und Ende, dann — bei weiterer Entwickelung, beim Durchdringen des akzentischen Prinzips, — an jeder Stelle, wo eine Silbe oder ein Wort durch den Akzent stärker hervorgehoben, betont wird. Jede solche Stimmabschwenkung nun, gleichviel ob nach oben oder unten, findet ihre Darstellung im Akzent (im musikalischen Sinn, wie man von den Akzenten der armenischen, abessynischen oder sonstigen orientalischen Kirchen spricht); in der melopöischen Struktur entspricht ihm die Kadenz. Eben diese Kadenzen nun sind es, die — ebenso wie in den alten christlichen Klageliedern — so auch im alten jüdischen Klagegesang eine hervorragende Rolle spielen. Diese Kadenzen, deren im altjüdischen Gesang genau so wie in den alten christlichen Lamentationen die bekannten 3 Arten (Komma-, Kolon- und Punktkadenz) unterschieden werden, repräsentieren also schon die ersten Anfänge des architektonischen Profilationsmomentes, insofern sie nur an den Dispositions- oder sonst hervorzuhebenden Stellen in Anwendung kommen; in den übrigen Partien bewegt sich die Stimme meist unterschiedslos auf einem einzigen Ton dahin, vorzugsweise dem Tone a (den das erste und letzte Glied jeder Strophe zum *tonus currens* hat und auf dem kadenziert wird), aber auch b und c[1]). (Vd. Tabelle V: Kadenzen). Indem nun bei zunehmender Entwicklung die Ausbildung der Tonfälle und Stimmbiegungen eine immer feinere, immer sorgfältiger und ausführlicher geregelte wird, wird die Melopöie immer komplizierter und abwechslungsreicher, die Profillinie eine immer mehr gekräuselte und geschnörkelte, die Anzahl der immer feiner ausgebildeten Akzente eine immer

[1]) Fleischer l. c. I, pg. 19.

größere. So wächst, von den Kadenzen ausgehend, aus den Akzenten[1]) zuletzt die ganze so ungeheuer reiche Melismatik des hebräischen Tempelgesanges hervor[2]), wie sie sich in der uns heutzutage vorliegenden Sammlung jüdischer Kultusgesänge offenbart. (Vd. Tabelle V: Akzente.) Damit ist auch von vorneherein die Bedeutung der Akzente für Koloratur und Verzierung ausgesprochen: von jeher waren sie Träger der Ornamentik; sind ja doch einzelne von ihnen nichts anderes als direkte Ornamentbezeichnungen, so z. B. *Schenegereschayim*




usw. (Daß einzelne von diesen ebengenannten Akzenten streng geregelt nur an architektonischen Dispositionsstellen Verwendung finden, so z. B. *Sof pasouk* als Schlußakzent, *Segol* als Kolon usw., kann wohl wiederum nur als Symptom der Anfänge architektonischer Profilation gedeutet werden.) Was die einzelnen Ornamentypen anbelangt, so spielt das primitive *Portamento* eine sehr große Rolle: nicht bloß in den schon oben erwähnten Jubelrufen




sondern auch bei jeder Verbindung zweier beliebiger Töne, die nicht unmittelbar, direkt angeschlagen, sondern erst nach Durchlaufen der dazwischenliegenden

---

[1]) Vd. Naumbourg l. c., der die Bedeutung der Akzente nach dreifacher Hinsicht unterscheidet (pg. XXIV der introduction): 1. *par leur place dans les notes ils indiquent la voyelle, sur laquelle il faut appuyer en prononçant le mot* (also akzentische Profilation!), 2. *par leur place dans la phrase ils indiquent les liaisons et les repos; ils forment ainsi un système de ponctuation très nuancée, très savante et même un peu compliquée* (also architektonische Profilation), 3. *il est probable, que ces signes de ponctuation ont eu, presque dès l'origine, un sens musical et que la lecture s'est ainsi transformée bien vite, en une spèce de declamation chantée, où les liaisons, les suspensions, les pauses exigées par le sens étaient observées avec la fidélité la plus scrupuleuse*". Man sieht also sämtliche Keime der ganzen späteren Entwickelung, die sich an sie knüpft, bereits klar und distinkt in ihnen enthalten.

[2]) Über hebräische Akzente vd. außer den bereits zitierten Werken von Naumbourg (pg. XXVI—XXXI und pg. 103 ff.), Villoteau l. c. I, pg. 838—843, Fétis I, pg. 445 ff. und Lussy: notation musicale pg. 5 ff. noch Josef Sittard: Kompendium der Geschichte der Kirchenmusik mit besonderer Berücksichtigung des kirchlichen Gesangs von Ambrosius bis zur Neuzeit. Stuttgart 1881, pg. 3, sowie die von einem gänzlich abweichenden Standpunkt aus entworfene Skizze über die Entwickelung der hebräischen Musik bei L. Schneller: „Kennst du das Land?", 10. Auflg., pg. 124.

[3]) Vd. Kuhlo l. c. pg. 6 ff.

[4]) Engel l. c. pg. 333.

Intervalle in schleifender, ziehender Bewegung[1]) berührt werden; und dies nicht etwa bloß bei den palästinensischen oder spanischen Juden, wo man event. die Vierteltöne der arabischen und maurischen Musik zur Erklärung heranziehen könnte, sondern auch bei italienischen Juden[2]) usw. Daß wir es hierbei nicht mit einer bloß vorübergehenden oder auf gewisse Gegenden beschränkten Gepflogenheit zu tun haben, geht schon daraus hervor, daß wir die gleiche Manier auf dem ganzen bisher zurückgelegten Weg unserer Untersuchung, bei den Naturvölkern ebenso wie bei den orientalischen Kulturvölkern begegneten, weshalb wir auch bei den Juden darin nichts anderes erblicken dürfen als eine aus der Urzeit her übernommene primitive Singmanier. Ebenso häufig sind die Figuren der Tonwiederholung und der damit zusammenhängenden trillerartigen Verzierungen, und zwar nicht bloß instrumental wie z. B. gewisse *tremolo-* oder trillerartige Figuren des Schofar, — z. B. die Figur *seruah:*




oder die folgenden:




im Codex Stern (Pergamenthandschrift aus dem 14. Jahrhundert) mit einem offenbar das *Quilisma* nachbildenden Zeichen notierten Figuren[4]) —, sondern auch rein vokal, als namentlich von den Frauen ungemein häufig durch einen eigentümlichen Kehllaut (wahrscheinlich uvular)[5]) oder aber auch durch rasche Hin- und Herbewegung der Zungenspitze in der Mundöffnung als Jubellaute hervorgebrachte Freudentriller: *lulululululesch*[6]), — eine Manier, die auch sonst bei den Orientalen, so bei den Arabern, Syrern, wahrscheinlich auch den Assyrern, alten Hebräern usw. beliebt war (und noch ist), und aus der das „Halleluja" entstanden ist; es liegt nahe, an die Verwandtschaft dieser trillerartigen Ornamente mit dem *Schalscheleth* zu denken, mit dem sie ja auch

---

[1]) So spricht Engel pg. 163 von *„a certain disposition, to connect two intervals, at some distance from each other, by slightly touching the small intermediate intervalls. The singing of the Jews in the synagoge is generally of a similar character".*

[2]) Ambros I, pg. 203.

[3]) Naumbourg l. c. pg. VI.

[4]) Schir Zion II, pg. 153.

[5]) Vgl. betreffs dieser Manier bei den Primitiven K. B. pg. 297 (P. W. Schmidt l. c.).

[6]) Dalman: Palästinischer Diwan XIX, Nr. 13 (über den „Zalruta"triller) und Engel l. c. pg. 333

cheironomisch[1]) Ähnlichkeit haben. Daß endlich neben diesen beiden eben besprochenen Ornamenttypen des Portamentos und Trillers auch der periheletische auf das reichlichste vertreten ist, zeigt bekanntlich jeder Blick auf Notenbeispiele hebräischer Melodien.[2]) (Vd. Tabelle V: Melismen). Übrigens ist so manches Element in dem üppigen Melismengewirr des hebräischen Tempelgesanges auf arabische Einflüsse zurückzuführen — ähnlich wie ja auch im christlichen Kirchengesang seit dem 8. Jahrhundert durch den Einfluß des arabischen Gesanges sogar ein eigener Stil, der mozarabische, entstand, — und dieser Einfluß des arabischen Gesangs wird natürlich um so größer und stärker fühlbar, je näher die arabische Nachbarschaft herangerückt ist; so zeigen die jüdischen Tempelgesänge nicht bloß in unmittelbarer Nachbarschaft der Araber (also z. B. bei den orientalischen Juden) ein bedeutend stärkeres Überwiegen des orientalischen Ornamentschwalles, als dies in weiterer Entfernung (also z. B. bei den Aschkenasim) der Fall ist[3]), oder der hebräische Synagogengesang in arabischen Gemeinden zeigt nicht bloß oft auffallende Ähnlichkeit mit dem arabischen Gesang, z. B. dem der Muezzins[4]), sondern viele der jüdischen Tempelgesänge, namentlich des Sefardimritus, lassen sich als bloße Überarbeitung arabischer Melodien nachweisen, ja einzelne beliebte arabische Volkslieder wurden einfach direkt herübergenommen und zu Tempelgesängen gemacht[5]).

Im syrischen Kirchengesang[6]) treffen wir die uns schon vom abessynischen und koptischen Kirchengesang her wohlbekannten periheletischen Melismentypen mit ihren monotonen Tonwiederholungen, Trillern, Doppelschlägen usw. wie z. B.:

---

[1]) Über Cheironomie bei den alten Hebräern vd. Fleischer l. c. pg. 34.

[2]) Notenbeispiele hebräischer Melodien vide Naumbourg, Schir Zion, ferner in Kretzschmars „Sammlung hebräischer Originalmelodien" (Berlin, ohne Jahreszahl), bei Schneider: Geschichte des musikalischen Lieds in geschichtlicher Entwickelung I, pg. 73—76, 82, Dechevrens: études de science musicale I/II, pg. 392 ff., III b, pg. 94—107, Fétis I, pg. 467—475 und Rev. Francis L. Cohen: ancient musical traditions of the synagogue. (Proceedings of the musical Association XIX, 1893, pg. 135—155) speziell von pg. 139 ab Notenbeispiele, die in geradezu idealer Weise als typische Schulbeispiele für das archaisch-primitive Moment im hebräischen Tempelgesang gelten können. — Vereinzelte Beispiele schließlich noch bei Fleischer „Zur vergleichenden Liedforschung" (S. I. M. G. III, pg. 185—221) speziell pg. 203, und Engel pg. 115, 344 ff.

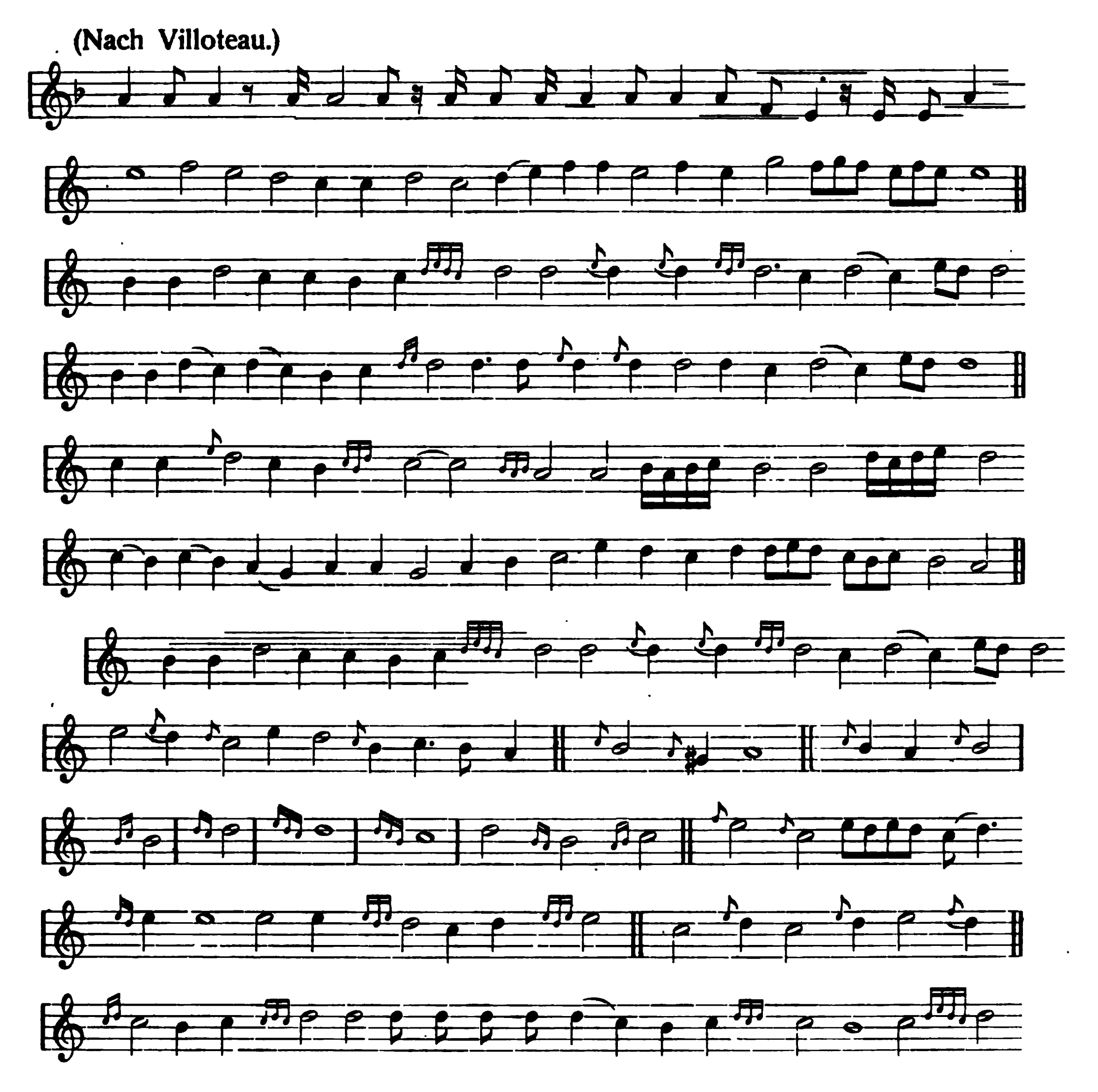
[3]) Vd. Fétis I, pg. 468—475.

[4]) Vd. Naumbourg, pg. XV.

[5]) ibid. pg. XXXV ff. Vide auch daselbst Notenbeispiele solcher Melodien pg. 105 (marokkanische Synagogenmelodie) und 106.

[6]) Über syrischen Kirchengesang (Notenbeispiele usw.) vd. bei Fétis IV, pg. 60 ff., und I, pg. 252 ff., 262, Villoteau pg. 761 ff., Pierre Aubry: le rythme tonique dans la poésie liturgique et dans le chant des églises Chrétiennes au moyen âge. Paris 1903 (Welter) pg. 26, 29, 33 (syrisch-maronitische Melodien), Dom J. Parisot: Essay d'application de mélodies orientales à des chants d'église (in Mémoires de musicologie sacrée usw. Paris 1900) pg. 42—45 (syrisch-maronitische Melodien) und bei Alex. Fleury: Über Choralrhythmus (übers. von Ludw. Bonvin (P. I. M. G. 5. Heft, 2. Folge der Beihefte. Leipzig 1907) pg. 59 ff. (chaldäische, syrische usw. Kirchengesänge).

(Nach Villoteau.)



usw., die uns alle vom abessynischen, armenischen und koptischen Kirchengesang her in Erinnerung sind. Alle diese Gesänge lassen sich durch die Analyse[1]) mühelos auf unser bereits öfters erwähntes Grundschema —<— —>— zurückführen; man sehe nur z. B. gleich das erste der vorstehend notierten Beispiele, das diesen Typus förmlich in idealer Weise als Schulbeispiel zum Ausdruck bringt. Was aber dem orientalischen Kirchengesang, und dem syri-

[1]) Vgl. Dechevrens l. c., étude III (Paris 1898) chapître II, deuxième partie: pg. 269 bis 286 (Abschnitt: *le rythme dans la musique sacrée des Orienteaux*), speziell pg. 274—277 (mit der sehr interessanten Analyse und tabellarischen Zusammenstellung der verschiedenen rhythmischen und architektonischen Grundtypen der orientalischen Kirchengesänge).

schen speziell, für den Gang unserer Untersuchung eine besondere Wichtigkeit verleiht, das ist die auffallende Ähnlichkeit, Wesensverwandtschaft, ja Identität seiner Melopöie mit der des früh-christlichen, abendländischen Kirchengesanges[1]); wir werden uns bei der Besprechung des ambrosianischen und gregorianischen Gesanges damit eingehender auseinanderzusetzen haben. Hier sei vorläufig nur festgehalten, daß wir schon beim bisherigen Gang unserer Untersuchung des öfteren Gelegenheit hatten, zu beobachten, wie im orientalischen Kirchengesange und in der Musik der orientalischen Kulturvölker überhaupt[2]) häufig durch Akzente bezeichnete, ursprünglich als verzierende Schnörkel auftretende Stimmflexionen an architektonischen Dispositionsstellen sich festsetzen und dort allmählich zu feststehenden Formeln und Wendungen, zu Kadenzen, erstarren oder gleichsam versteinern; wir werden später im gregorianischen und ambrosianischen Gesang solchen zu Kadenzen erstarrten Formeln der orientalischen Melopöie wieder begegnen.

In der arabischen Musik[3]) läßt sich der gleiche Entwicklungsgang wie bei den übrigen bisher besprochenen Kulturvölkern verfolgen. Auch hier ist der Tonschatz der Melopöie ursprünglich ein ganz winziger: ein, zwei, drei Töne, immer wiederholt, oder immer um ein und denselben Ton sich drehende

---

[1]) Vd. Fl. l. c. II, pg. 17 und die Notenbeispiele (Kadenzformeln aus dem Codex Amiatinus, der Urbinas-Handschrift usw.) auf pg. 15, 31, 32, 124 usw. Desgleichen V. f. M. VII, Kritiken und Referate: P. Ambros. Kienle: (Gevaerts les origines du chant liturgique de l'église Latine, Gand 1890) pg. 120 ff.

[2]) So übrigens u. a. auch im jüdischen Tempelgesange, z. B. Kadenzformeln wie:

(Schir Zion.)






[3]) Über arabische Musik vd. außer den bereits des öfteren zitierten Werken von Villoteau (Description de l'Égypte, Bd. I, der großen Ausgabe von 1809, Paris oder Bd. 13 und 14 der Edit. Pankoucke Paris 1823 und 1826 oder Part IV. der Ausgabe Paris 1812) und Lane l. c. sowie G. R. Kiesewetter (Musik der Araber, Leipzig 1842) noch: Eli Smith: a treatise on Arab music, chiefly from a work by Mikhâil Meshâkah, translat. from the Arabic (in Journ. Americ. Orient. Society. vol. I, Nr. III, 1847, pg. 171). — Alexandre Christianowitsch: esquisse historique de musique Arabe. Cologne 1863. — Francisco Salvador Daniel: La musique Arabe (Revue Afric. tom. VI. VII. Algier 1879). — Tiersot: notes usw. I. série, chap. VII, pg. 95 ff. — J. P. Land: Recherches sur l'histoire de la gamme Arabe. Leyden 1884. — V. f. M. vol. II, 1886, Kritiken u. Referate: Oskar Fleischer: „Land, recherches usw."). — Rowb. III, pg. 533—560. — Fétis l. c. II, pg. 69-106 usw. — Die neueren und neuesten Werke, die für diesen Abschnitt benutzt wurden, vd. einzeln unter den folgenden Anmerkungen an Ort und Stelle; um Wiederholungen zu vermeiden, wurden sie nicht schon hier aufgeführt.

eintönige Phrasen, das ist der Charakter der ältesten arabischen Gesänge, und so wird er von den verschiedensten Beobachtern geschildert[1]). Man sehe Gesänge wie z. B.:

Nach Villoteau.




usw. Und auch hier läßt sich die Entwickelung der Melopöie zurückverfolgen. bis zu ihrem Urausgangspunkte, dem Schema ——, und wie bei den übrigen bisher besprochenen orientalischen Kulturvölkern finden wir auch hier wieder diese Uranfänge der Melopöie im rezitativischen Vortrag, bei der Gebetsrezitation und beim rezitativisch-psalmodischen Vortrag von religiösen Hymnen, Gebeten, Koransuren usw. Dasselbe bereits bis zum Überdruß erörterte Schema (: ein laufender Mittelton mit Stimminflexionen auf-

[1]) Vgl. Villoteau l. c. pg. 712ff., Lane l. c. II, pg. 58, Dalman (Palästinischer Diwan, Leipzig 1901) pg. 354 ff. sowie die Notenbeispiele ibid., ferner bei Fétis II, pg. 69 ff., 141, Alois Musil: Ḳuṣejr 'Amra. Bd. I. Wien 1907, pg. 17—114, Ambros I, pg. 439, 461, Engel pg. 260 ff., bei Kiesewetter, Jones-Dalberg usw.

oder abwärts oder nach beiden Seiten am Anfang und Ende, bei zunehmender Ausbildung der Melopöie auch an allmählich immer mehr Stellen innerhalb beider Melodiegrenzpunkte) tritt uns auch hier wieder entgegen; z. B. beim Vortrag des *Fatihah*-Gebetes[1]), der Koransuren[2]) sowie in Muezzinrufen und Derwischgesängen, aber auch beim Vortrag anderer nicht religiöser Weisen, so z. B. bei der Romanzendeklamation[3]) usw. Vor allem aber haben alle jene Gesänge, die — auch nach ihren sonstigen Merkmalen zu schließen — in die graueste Urzeit zurückreichen, diesen Typus auf das getreueste bewahrt: so namentlich die beduinischen Totenklagen, die Brunnenschöpflieder, Tränklieder, Rufe der Wasserträger[4]) und dgl., z. B.[5]):




[1]) Vd. Villoteau pg. 721 (du chant oratoire) über den Vortrag des Fatihahgebetes.

[2]) Vd. Engel pg. 113 ff., Kiesewetter (Notenbeispiel: „Bismi'llahi 'rahmani 'rahim: el hamdu l'illahi" usw., Melodie der 1. Koransure), vd. auch bei Lane II, pg. 82 ff., 170 ff.

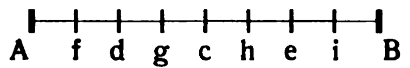
[3]) Vd. Lane II, pg. 105.

[4]) Vgl. die hochinteressanten Beispiele urältester arabischer Gesänge bei Dalman pg. 354–362, ferner bei Lane II, pg. 76, 79 ff., Musil l. c. usw.

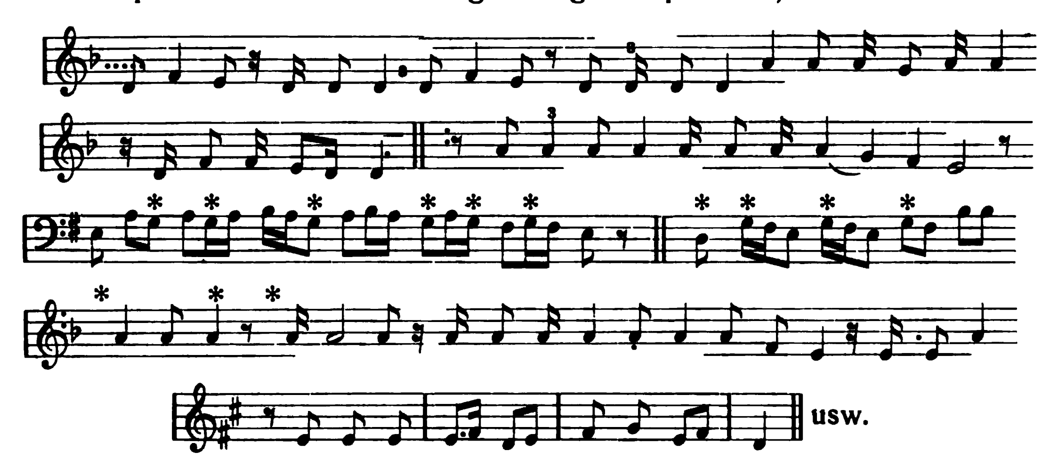
[5]) Dalman: l. c. pg. 358, 354, 355, Fétis II, pg, 96, 70 ff., Lane II, pg. 20, 77 ff.




Wie leicht aus dieser ursprünglich bloßen Rezitativtonreihe dadurch, daß die Kadenzen, die anfangs bloß an den beiden Dispositionshauptstellen, Anfang und Schluß, gestanden sind, allmählich immer zahlreicher auch innerhalb der Tonreihe auftreten (daß also, um es graphisch darzustellen, in der Profillinie




bei zunehmender musikalischer Entwicklung und Ausbildung des melodischen Sinns nicht mehr bloß in A und B Stimmflexionen stattfinden, sondern allmählich zuerst auch in c, dann in d und e, bei noch weitersteigender Ausbildung auch in f, g, h, i eintreten, wodurch dann natürlich die ursprünglich gerade Profillinie immer mannigfaltiger, reicher und abwechslungsvoller gekräuselt wird), die melismatische Tonreihe, das gewohnte Bild der orientalischen Melopöie der Gegenwart entsteht, dafür finden wir ebenfalls in der arabischen Musik typische Schulbeispiele. Ich führe aus der Fülle des schier unerschöpflichen Materials nur einige wenige Beispiele an[1]):




Das Mittel, wodurch dieser Übergang bewerkstelligt wird, ist auch hier wieder dasselbe wie in der Musik der übrigen orientalischen Kulturvölker: Akzent und Kadenz. Und auch hier wieder läßt das ungemein beliebte Auf-

[1]) Dalman pg. 357, 359, Engel pg. 260. Das * bedeutet Erhöhung um $^1/_4$ Ton.

treten gewisser typischer Kadenzen[1]) und Formeln am Ende des Verses oder der Melodie die ersten Ansätze architektonischer Profilation vermuten. Diese Schlußformeln (wie z. B.




bilden zugleich den Übergang zu den Verzierungsmelismen, an denen die arabische Musik wie die der übrigen orientalischen Kulturvölker schier unerschöpflich reich ist, — so reich, daß europäische Beobachter, von der überströmenden Fülle dieser in chaotischem Gewühle hervorsprudelnden Läufe, Triller, Koloraturen und Gurgeleien verwirrt, sich außerstande fühlten, die hinter diesem Wust von Schnörkeln versteckte Melodie herauszuhören[2]). (Daß diese Flut von Verzierungen übrigens nur für die moderne arabische Musik das Um und Auf bildet, während sie der alten arabischen Musik gegenüber nach Christianowitsch's Bericht[3]) nur eine Zutat zur Melodie bildet, von der sie jederzeit ohne Schwierigkeit losgelöst werden kann, steht nur in vollstem Einklang mit dem bisher Entwickelten und bildet nur eine Bestätigung für die Giltigkeit des oben abgeleiteten Entwicklungsschemas.) Immerhin läßt sich auch dieses scheinbare Chaos von Verzierungen auf gewisse ornamentale Grundtypen zurückführen, wie sich dies übrigens schon rein äußerlich durch die Tatsache dokumentiert, daß die Araber für einige der Hauptmanieren gewisse Vortragszeichen und hinzugeschriebene Bemerkungen kennen[4]). Daß also z. B. als

[1]) Arabische Schlußformeln und Kadenzen vd. Fétis II, Kap. VI (Du chant des Arabes et de ses ornements) pg. 73 ff., pg. 77 ff. und Kap. VII, pg. 93 usw.

[2]) Vd. Christianowitschs Beschreibung der arabischen Ornamentik pg. 4 ff.: „*n'était que trilles, gammes et toutes les sortes de fioritures sans fin . . . Je ne parvenais jamais à decouvrir la mélodie; tant elle était entortillée de toute sorte de tons inutiles et fatigants. La musique arabe, formée des débris de la musique greque pendant sa décadence ne pouvait être simple, vu que cette dernière était tellement remplie d'ornements, tellement surchargée de circulations et de parures inutiles, que les Grecs de ce temps, comme Ptolemée lui même, s'en plaignirent plus d'une fois*“ usw. Und auch Villoteau bemerkt ausdrücklich, daß er bei den von ihm notierten arabischen Melodien erst die Ornamente, welche sie bis zur Unkenntlichkeit verhüllten, abstutzen mußte, um die Melodie kenntlich hervortreten zu lassen. Betreffs der Verschnörkelung der arabischen (und überhaupt orientalischen) Melodien durch Koloraturen usw. vide S. I. M. G. III, pg. 189 (Oskar Fleischer: Zur vergleichenden Liedforschung), Ludwig Riemann: Über eigentümliche, bei Natur- und orientalischen Kulturvölkern vorkommende Tonreihen, Essen 1899, pg. 37, 39, und Fétis II, pg. 392 und 400. — Über den Zusammenhang der orientalischen Ornamentik mit der Heterophonie — insofern diese in einer verzierenden Begleitung mit Fiorituren, Abbiegungen, Triller, Koloraturen usw., die die Melodie umranken, besteht —, vd. Guido Adler: Über Heterophonie (Jahrbuch Peters pro 1908) pg. 20.

[3]) Christianowitsch pg. 5.

[4]) So z. B.: *sooub* (Erhöhung), *sooub bil esrâ* (schnelle Erhöhung), *houbouth* (herabsteigen), *houbouth bil tertib* (stufenweise herabsteigen), *houbouth bil esrâ* (schnelles Herabsteigen), *serian* (schnell), *thafr* (Sprung), *afk* (rasche Bewegung), *rikz* (Schlußnote) usw. vd. Jones-Dalberg l. c. pg. 113.

einer der ersten, wenn nicht als der erste Grundtypus von Verzierungen alle Arten primitiven *Portamentos* zu nennen sind, so daß die Araber ähnlich den Juden, Syrern, Ägyptern usw. beim Übergang von einem Intervall zum andern gewöhnlich erst alle chromatischen, selbst enharmonischen Zwischenräume durchlaufen[1]) (z. B. im Gesang der Nilschiffer statt




ist nur selbstverständlich in Anbetracht der grundlegenden Bedeutung, die die Enharmonik, die Subdivision der Töne in $^1/_3$, $^1/_4$ und $^1/_8$ Töne, für das arabische Musikleben hat[2]), eine Bedeutung, die so weit geht, daß sie sogar der ganzen Art arabischen Singens und überhaupt aller Art orientalischer Stimmbildung und Stimmansatzes ihr charakteristisches Gepräge verleiht[3]). Daß weiter als zweiter Typus der der Tonwiederholung: (z. B.



und aller trillerartigen Manieren[4]): (z. B.



sowie als dritter der periheletische ungemein reich vertreten sein muß, folgt schon aus der ganzen Anlage der Melopöie, und zeigt schon ein flüchtiger Blick in die nächstbeste Sammlung arabischer Melodien und Notenbeispiele[5]).

[1]) Vide Jones l. c. pg. 116 sowie die bereits oben zitierte Stelle bei Kiesewetter: Musik der Araber.

[2]) Über arabische Enharmonik und orientalische *subdivision des tons* überhaupt vide außer den beiden in der vorigen Anmerkung zitierten Stellen noch Lane II, pg. 58 und P. J. Thibaut: étude de musique orientale (im Bulletin de la S. I. M. section Paris, ancien Mercure musical, Paris, Rue St. Augustin 1909, V^e^ année Nr. 4, avril 1909, pg. 354—363). Vd. übrigens in dieser Angelegenheit Dalman l. c. pg. XXV—XXX, worin dieser (speziell auf pg. XXVI) das Vorhandensein der Subdivision in der arabischen Musikpraxis direkt in Abrede stellt. Im selben Sinne auch Ferdinand Scherber: Arabische Lieder (in „Die Musik", zweites Dezemberheft 1904/1905, Heft 6, IV. Jahrg., Schuster & Löffler, Berlin und Leipzig, pg. 414 ff.).

[3]) Lane II, pg. 67 erwähnt, daß *„distinct enunciation and a quavering voice are characteristics of the Egyptian mode of singing"*.

[4]) Vd. Scherber l. c. pg. 415 und Fétis II, pg. 95.

[5]) Vd. die Notenbeispiele arabischer Melodien in den folgenden neueren und neuesten Werken: Dechevrens l. c. I, pg. 166, 197. — Tiersot: notes usw. I. série, pg. 114 ff., 122 ff., 133 ff. und planche 11. — Hans Stumme: Tripolitanisch-tunisische Beduinenlieder, Leipzig, I. C. Hinrich, 1894 (Melodien auf pg. 4—6, sub margine). — Scherber l. c. (Beispiele von pg. 418—422). — Erich M. v. Hornbostel: „Phonographierte tunesische Melodien" (S. I. M. G. VIII, pg. 1—43, Notenbeispiele pg. 7—32) mit ausführlicher Literaturangabe über arabische u. dgl. Musik (auf pg. 1—4). — Vereinzelte arabische Lieder und Melodien noch bei Bücher

Man sehe z. B. folgende Melismen[1]):



l. c. (tunesische und palästinische, auf pg. 135 und 157), Fleischer: „Zur vergleichenden Liedforschung“ (S. I. M. G. III, pg. 200 ff.: Melodien aus dem Hauran, bei Damaskus usw.). — Felipe Pedrell: la musique à Barcelona. Zeitschrift I. M. G. III, pg. 237 (Arabisches namaz: Alla hu akbar), Rowb. III, pg. 576 ff., Musil l. c. pg. 17—121, in älteren Werken außerdem noch bei Parry l. c. 349, Fulgence Nr. 25, Delaborde I, pg. 383, Engel pg. 261 ff., Ambros I, pg. 449 ff., Fétis II, pg. 69 ff., Villoteau I, pg. 688 ff., Christianowitsch l. c. pg. 8—36, 41 ff. usw. — (Des von Scherber zitierten Werkes von G. Delphin u. L. Guin: „notes sur la poésie et la musique des Arabes“ sowie der von Wallaschek zitierten Sammlung orientalischer Gesänge des Abbé Stadler konnte ich leider nicht habhaft werden.)

[1]) Nach Villoteau I, pg. 688 ff., Engel pg. 261 ff., Ambros I, pg. 450 ff., Fétis II, chap. VIII, pg. 105, 100 ff., Christianowitsch pg. 41 ff., 20—36, v. Hornbostel l. c. pg. 10 ff., Parry l. c. 349 sowie V. f. M. II (J. P. Land: Tonschriftversuche und Melodieproben aus dem muhammedanischen Mittelalter) pg. 348 ff.




Zugleich zeigt die Vergleichung der ältesten arabischen Gesänge mit den neueren die weitere uns wohlbekannte Erscheinung, daß, je jünger die Gesänge sind, um so größer der ihnen zur Verfügung stehende Tonschatz, um so freier die Bewegung, um so weiter die Intervalle der Tonschritte werden. So bilden sich im Laufe der geschichtlichen Entwicklung gewisse Töne zu Knotenpunkten des melopöischen Systems, sozusagen zu Angelpunkten des tonalen Kristallisationssystems aus, und der Niederschlag dieses Entwicklungsprozesses waren — wie bei den übrigen orientalischen Kulturvölkern — Skalen, Tonleitern, Tonsysteme. Wie im indischen, gregorianischen usw. Gesang, so finden wir auch bei den Arabern musikalische Phrasen oder Gesangsweisen, deren jede mit einer der sieben Hauptnoten der arabischen Tonleitern anfängt (also analog den Tropen des gregorianischen Gesangs): die sogenannten Bouhous oder „sieben Meere“[1]).

Die Einflußnahme der arabischen, namentlich der maurischen[2]) Musik auf die europäische tritt naturgemäß am stärksten und deutlichsten sichtbar in jenen Ländern Europas zutage, die zufolge ihrer geographischen Lage der Berührung mit den Arabern, bzw. Mauren am ehesten ausgesetzt waren, also

[1]) Vd. Jones-Dalberg l. c. cap. I, pg. 5 ff., vor allem aber die (gegenüber Jones' zum Teil längst veralteten Ausführungen) viel wertvolleren Arbeiten von Land (in V. f. M. II pg. 348 ff.) und Ludwig Riemann „Über eigentümliche usw. Tonreihen“ sowie die übrigen oben angeführten neueren Werke über Musiktheorie und Tonsystem der Araber.

[2]) Notenbeispiele maurischer nnd marokkanischer Musik vd. (außer in den bereits angeführten Sammelwerken arabischer Gesänge) noch bei Delaborde l. c. pg. 383—385, Dalberg Nr. 45—48, Fulgence Nr. 5 und 69, Kiesewetter l. c., Land l. c. usw.

im Süden Europas, an den Mittelmeergestaden. In der Tat begegnen wir denn auch hier Gesängen, die unverkennbar den Stempel orientalischer Melopöie an sich tragen. Wenn man z. B. in Sizilien Gesänge hört wie:

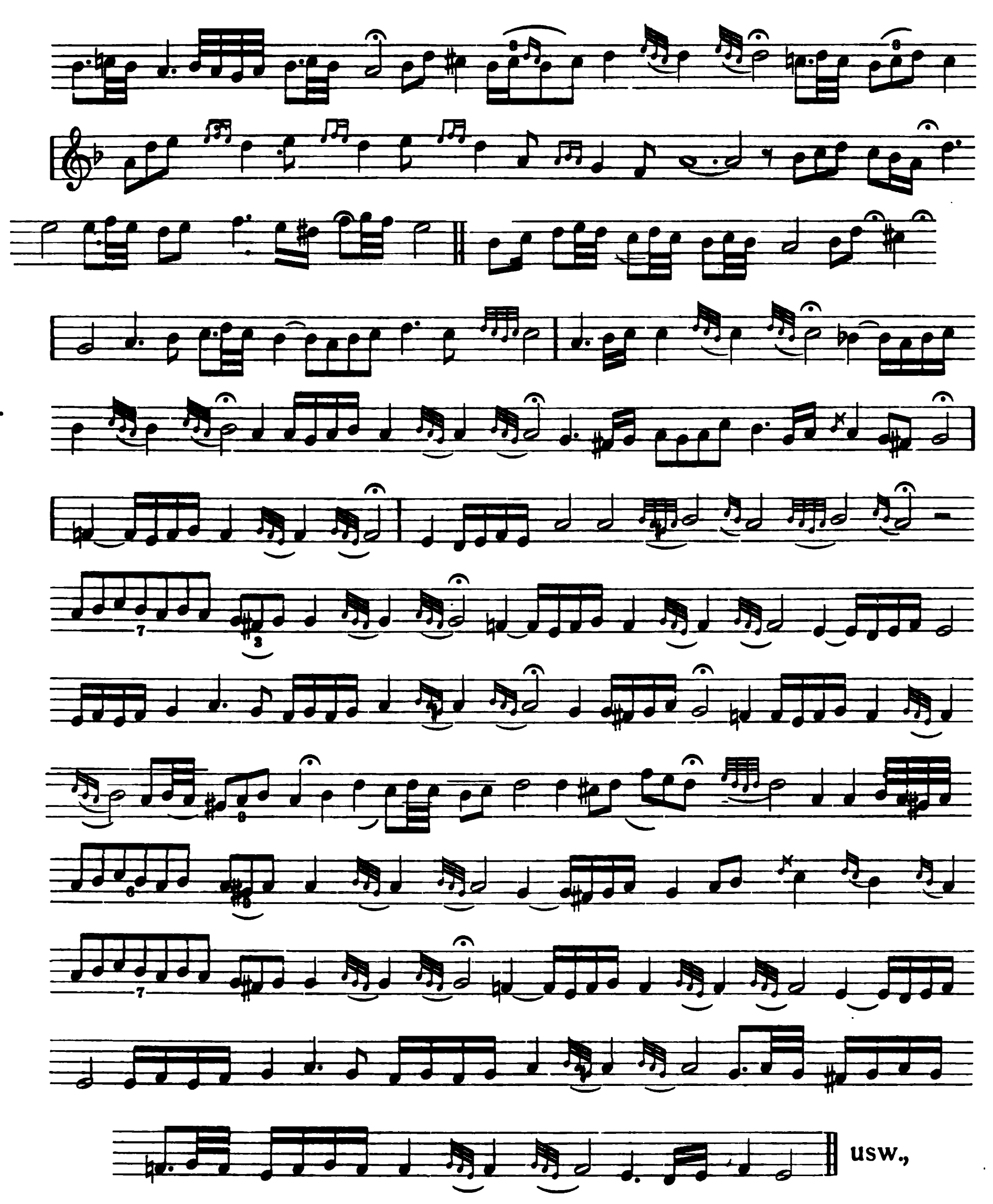


so dürfte es angesichts dieses Melopöiehabitus schwerlich bloße Voreiligkeit sein, hierin die Einwirkung und den Nachklang orientalischer, und zwar zunächst wohl arabischer Musik, erblicken zu wollen; noch viel weniger aber gegenüber so typisch orientalischen Melopöietypus verratenden Gesängen wie den von Pedrell[2]) veröffentlichten Melodien des liturgischen Dramas von Elche, z. B.:



[1]) Fétis III, pg. 551 ff. und pg. 252—254 Notenbeispiele.

[2]) Felipe Pedrell: la festa d'Elche ou le drame lyrique liturgique: la mort et l'assomption de la vierge (S. I. M. G. II, Heft 2, pg. 235—252), obige Beispiele pg. 250 ff.




deren uraltertümlich periheletischer und zugleich durchaus orientalisierender Melopöieductus offenbar auf eine relativ noch sehr tiefstehende Frühzeit zurückdeutet und die obige Erklärung nahelegt.

## 2. Kapitel.

### (Griechen und graekoslavischer Kirchengesang.)

Wir hatten schon während des bisherigen Gangs unserer Untersuchungen des öfteren Gelegenheit, auf das Verhältnis der Melopöie zu Akzent und rezitativischem Sprachgesang hinzuweisen und deren innige Beziehungen und unmerklich leisen Übergänge ineinander sowie das Herauswachsen der ersteren aus den letzteren zu beobachten und zu verfolgen, so bei den Indern, Armeniern usw., aber auch bei den Juden, Arabern und sonstigen semitischen Stämmen, — wenngleich wir bei diesen letzteren wegen der überwuchernden Fülle des ornamentalen Beiwerkes mit größeren Schwierigkeiten in der Verfolgung dieses Fadens zu kämpfen hatten, als dies gegenüber der klaren und deutlichen Betonung des akzentischen Rezitativprinzips im altindischen Vedenvortrag und den sonstigen von uns zur Untersuchung herangezogenen Proben indischer und arabischer Musik der Fall war. In der Musik des hellenischen Altertums nun tritt uns dieses Prinzip schon auf der Schwelle entgegen, um uns von da ab durch die ganze Geschichte der griechischen Musik (und auch noch weiterhin, durch den gregorianischen Gesang) zu geleiten. Wie bei den Indern, so treffen wir auch hier, in dem griechischen und römischen Akzentsystem, zunächst nur zwei Haupttypen an: Hochton und Tiefton, *Acut* und *Gravis,* und wie später bei den Indern der Prachayaton dazukommt, so tritt hier die Theorie von der *prosodia media* hinzu, die, wie die *prachaya,* zwischen *Acut* und *Gravis* die Grenze bezeichnen soll[1]). Die weitgehende Übereinstimmung zwischen altindischem, armenischem und altgriechischem (sowie dem daraus herstammenden mittelgriechischen) Akzentsystem erstreckt sich aber nicht bloß auf die einander korrespondierenden Akzente[2]) oder Töne (*svara* — *τόνοι*: *udatta* — *προσῳδία ὀξεῖα*, *anudatta* — *προσῳδία βαρεῖα*, *svarita* — *προσῳδία περισπωμένη*), Maß und Zeit (*mâtra, kala* — *χρόνοι*: *π. μακρά* und *π. βραχεῖα*), Dynamik (*bala* — *πνεύματα*: *προσῳδία δασεῖα*, *spiritus asper* und *π. ψιλή*, *spiritus lenis*) und Vortrag (*sâma* — *πάθη*: *απόστροφος*, *ὑφέν* *conjunctio,* [*ὑπο*]*διαστολή* *separatio*[3]), sondern auch auf den von uns schon bei den Indern, Armeniern usw. beobachteten, sich daran knüpfenden Prozeß der Entwickelung und allmählichen Entstehung der Melopöie und des Melismas aus dem Akzente heraus nach dem bereits mehrfach erörterten Schema der Akzentzerlegung und Tonbrechung. Freilich können wir diesen Vorgang, und vor allem den Übertritt der Akzentzeichen in den ausschließlichen Dienst der Musik, in der altgriechischen Musik leider nicht so verfolgen, wie es für den gregorianischen Gesang möglich ist, aber immerhin sind doch wenigstens so viel Anhalts-

[1]) Fl. I, pg. 61.

[2]) Vd. ibid. I, pg. 72 die vergleichende Tabelle der genannten Systeme.

[3]) ibid. pg. 62.

punkte erhalten geblieben, um die Lücken zwischen ihnen durch Anknüpfung an die gegebenen Fäden und Fortspinnung derselben ausfüllen und so eine Rekonstruktion des historischen Vorgangs vornehmen zu können. Eingeleitet wird dieser Prozeß offenbar dadurch, daß gegenüber der Toneinheit des *Acut,* der den melodisch höchsten Ton trug, z. B.:




und des *Gravis,* der die Wiederholung des vorhergehenden Tones bezeichnete, z. B.:




im *Circumflex* nach dem Schema ^ = ´` eine Zerlegung des Tons




also eine „absteigende Tonbewegung von zwei Tönen, meist in kleinem Terzensprung" eintrat, also z. B.:




So enthielt denn die Melopöie auf dieser Entwickelungsstufe für jede Silbe einen, höchstens zwei oder (nach dem Zerlegungsschema:

drei Töne[2]). Analog, wie wir im gregorianischen Gesang der allmählich sich vollziehenden Bedeutungsumwandelung der ursprünglich bloß grammatikalischen Akzentzeichen zu musikalischen Schriftzeichen parallel ein dementsprechendes Herauswachsen rein musikalischer Melopöie aus ursprünglich bloß sprachlich akzentischem Rezitationsstimmfall verfolgen können, analog müssen wir wohl

---

[1]) Fleischer: „Sind die Reste der altgriechischen Musik noch heute künstlerisch wirksam?". Zeitschrift I. M. G. I, Jahrg. 1899/1900, pg. 59, 60 sowie Fl. I, pg. 87 ff. (betr. δίτονος, d. h.: Terz als Bezeichnung für die Prosodie des Circumflex bei Dionysios Olympios, wonach also der aus der Vereinigung von Acut und Gravis sich ergebende Tonabstand eine Terz betragen haben müßte).

[2]) Gevaert (origine du chant liturgique pg. 89): *tous les restes de la musique vocale des anciens appartiennent au même genre de mélopée que les antiennes et répons simples; chaque syllabe du texte ne porte q'un, deux ou tout au plus trois sons.*

auch für die altgriechische Musik[1]) den gleichen Vorgang annehmen. Indem naturgemäß — infolge der beim Vortrag notwendigen Markierung der Satzeinteilung und Wortgliederung — vor allem auf den eben genannten Stellen der Tonfall besonders stark und kräftig vertieft, die Kadenzierung besonders scharf und prägnant herausgearbeitet werden mochte, hob sich so die Rezitation von dem Niveau einer bloß sprachlichen Lautmelopöie auf das einer höhern, der musikalischen schon mehr angenäherten, wenn auch selbst noch nicht rein musikalischen Melopöie. „Zum Sprachgesang oder *accentus*, der der griechischen Sprache . . . an sich schon in besonderem Maße eigen war, trat noch ein anderes musikalisches Moment, das der Phrasierung. Dadurch gewann der sprachliche Zugesang eine straffere musikalische Gestaltung. Doch war dieser rezitatorische Vortrag auch noch kein Gesang im heutigen Sinn des Wortes. Denn die sich aus dem periodisierten Zugesang *(accentus)* ergebende Melodie war naturgemäß mehr eine zufällige als eine beabsichtigte, und nicht ihrer selbst wegen entstanden. Es war nicht ein Gesangsvortrag, sondern ein bis zum Gesang gesteigerter Lesevortrag, ein Mittelding zwischen dem, was Aristides Quintilianus *συνεχής* und *διαστηματικὴ φωνή* nennt. Dies Mittelding nennt er *μέση φωνή*." Diese — allerdings zunächst nur in Hinblick auf die gregorianische und mittelgriechische Melopöie ausgesprochenen Worte[2]) dürfen wohl auch ohne weiteres auf die uns hier vorliegende Entwickelungsepoche der altgriechischen Musik angewendet werden, da in der Entwickelung des gregorianischen Musikstils sich eben, wenn auch vielleicht in abgekürzter, summarischer Form, dieselben Durchgangsphasen und Anfangsstadien wiederholten, die fast ein Jahrtausend vorher die griechische Musik durchzumachen hatte. So entwickelten sich denn auch hier — indem die *prosodia media* festgehalten wird und von hier aus sich die Stimme des Rezitierenden nach oben oder nach unten im Gesamtumfange von gewöhnlich einer Terz oder höchstens einer Quint bewegt — bei einem gleichen System wie dem der Amenier und Indier jene engeren Beziehungen der Akzente zu der Interpunktion oder Satzgliederung, als deren Ausdruck wir die Kadenz kennen gelernt haben. Indem sich diese Kadenz, dieser Tonfall am Schlusse der Sätze je nach deren fragendem, behauptendem, einleitendem, abschließendem Charakter ganz von selbst verschieden gestaltete, und diese pneumatischen Tonfälle allmählich immer feiner ausgebildet wurden, entstanden im gregorianischen Gesang allmählich jene Melismen und „melodischen oder konzentischen Wucherungen im Gewebe der akzentischen Rezitation", die dann, „im Laufe mehrerer Jahrhunderte stark

[1]) Über altgriechische Melopöiebildung aus den Akzenten heraus vd. die kurzen Bemerkungen in Zeitschrift I. M. G. I, pg. 58 ff. (Fleischer: „Sind die Reste usw.") und Fl. I, pg. 72, 79, 124.

[2]) Fl. I, pg. 72. — Vide für diese ganze Darstellung seine Ausführungen ibid. pg. 79 und 124.

angewachsen, den akzentischen Charakter der Rezitation" bedrohten[1]). Ein analoger Entwicklungsprozeß muß auch für die altgriechische Melopöie angenommen werden und läßt sich an einzelnen Punkten seiner Bahn und für einige Phasen (so namentlich für die späteren), wenn auch mit streckenweisen Unterbrechungen, sozusagen aktenmäßig nachweisen. Der tonale Ansatzpunkt für die Kristallisation des ganzen Melopöie- und Tonsystems ist, wie gesagt, der der indischen *ansa* oder *prachaya* entsprechende Mittelton, die μέση (oder *media* der Römer), der nach Aristoteles[2]) in allen guten Kompositionen sehr oft vorkommen mußte, auf dem die Musiker mit Vorliebe verweilten und auf den sie bald wieder zurückkehrten, wenn sie ihn verlassen hatten. Vom Stimmniveau dieses Mitteltones wich die Stimme nur bei den akzentuierten Silben ab, und zwar in der Weise, daß der *Acut* (προσῳδία ὀξεῖα) die nächst höhere, der *Gravis* (π. βαρεῖα) die nächst tiefere Tonstufe einnahm, so daß sich, wenn man als Tonhöhe der μέση das a annimmt, — was wohl zweifellos das wirkliche Stimmniveau derselben war[3]) — für den *Acut* die Tonhöhe

, für den *Gravis:*

und für den *Circumflex* wegen seines δίτονος, d. i. Terzumfanges (nach Dionysios Olympios)

oder

ergibt, während nach Theodorus die Tonbewegung der π. περισπωμένη zuweilen auch aufsteigend, nach Varro sogar auch auf-, ab- oder ab-, aufsteigend war, — unter Zuhilfenahme der μέση —, woraus sich dann für sie das Tonbild ergab:

(♭) (♭) oder

(Erinnert man sich des im ersten Hauptteil abgeleiteten Tonzerlegungsschemas:

,

so ergibt sich auch hier wieder die volle Übereinstimmung des bloß theoretisch postulierten mit dem wirklichen historischen Vorgang; ebenso wird daraus klar, warum von der letztangeführten *Circumflex*-Tonbewegung ausdrücklich vermerkt wird: sie sei mehr *acut* als *gravis*, d. h. gewöhnlich sei der höhere Ton der *circumflexa* der längere[3]).) Die vollständige Überein-

---

[1]) ibid. pg. 124.

[2]) Aristoteles probl. 19, übersetzt von Westphal in seiner Aristoxenosübersetzung und Erläuterung. (Rudolf Westphal: Aristoxenos' von Tarent Melik und Rhythmik des klassischen Hellenentums, Leipzig 1883, Ambros Abel.) Vd. Fl. I, pg. 60 ff. und Ambros I, pg. 228.

[3]) Fl. I, pg. 87 ff.

stimmung mit dem indischen Akzentsystem, bei dem die Tonhöhe des *prachita* mit h, des *udatta* mit c und des *anudatta* mit a, also des *svarita* mit der kleinen Terz abwärts: ca normiert wird[1]), tritt somit hier überraschend deutlich hervor und macht nun ihrerseits wieder auch für den Tonfall des griechischen *Circumflexes* eine kleine Terz wahrscheinlich. Aber dieser auffallende Parallelismus reicht noch weiter: auch im altgriechischen Tonsystem spielt die *μέση φωνή* die gleiche hervorragende Rolle wie im Akzentsystem; ‚sie nimmt in der ursprünglichen Tonleiter von sieben Tönen zwischen *ὑπάτη* und *νήτη* genau die Mitte ein und teilt die Oktave in dieselben zwei Hälften von unterer Quart und oberer Quint ein, wie im indischen Tonsystem die *prachaya*"[2]). Wie dieses uralte, schon im Orient, bei Indern, Armeniern usw. angetroffene Grundschema auch der ganzen, weiteren Entwicklung der abendländischen Musik zugrunde liegt, wie uns die *μέση φωνή* im *ἴσον* der byzantinischen Musiktheorie, im *tonus currens, tenor, Repercussionston, Dominante* und *Mediante* der christlichen Psalmodie, des gregorianischen Gesangs wieder begegnet, das alles wird später noch ausführlich zu erörtern sein. Daß also die griechische Musik der frühesten Zeiten ungemein monoton war, — zumal da sie über den Umfang von drei Tönen, resp. höchstens den des Tetrachords nie hinausging[3]), — daß sie wohl kaum anderes als ein durch schärfere und lautere Akzente sich von der gewöhnlichen Sprache unterscheidender Vortrag monotonen, liturgischen Charakters gewesen ist, eine sich von Vers zu Vers wiederholende, eintönige Kantillation[4]), bei der höchstens am Ende der Verse leichte Abwechselung in Form einfachster Kadenzen, bescheidenster Tonfälle eintreten mochte, ist somit wohl zweifellos. Es ist mit anderen Worten genau derselbe Melopöietypus, wie wir ihn bereits auf den frühesten Anfangsstufen der orientalischen Kulturvölkermusik antrafen, wie er wahrscheinlich auch der psalmodischen Rezitation der altorientalischen liturgischen Gesänge, z. B. den Hymnen und Gebeten der altägyptischen, chaldäischen, assyrisch-babylonischen, hebräischen Priester u. dgl. eigen war und dessen charakteristischen, auf Tonwiederholungen und periheletischen Melismen basierenden Duktus wir schon bei der Besprechung des primitiven Moments sowie der Musik der Natur- und orientalischen Kulturvölker hinreichend gewürdigt haben. Wie stark dieses primitive Moment die griechische Melopöie beherrschte, nicht bloß in der ältesten Zeit oder zur Zeit des Olympos[5]), sondern

[1]) ibid. pg. 51.

[2]) ibid. pg. 84.

[3]) ibid. pg. 83. Vd. Westphal: Geschichte der alten und mittelalterlichen Musik. Breslau 1864, Leuckart. pg. 83.

[4]) Gevaert: histoire de la musique de l'antiquité II, pg. 310, Westphal l. c. pg. 83.

[5]) Vgl. Fortlage: Das musikalische System der Griechen in seiner Urgestalt, Berlin 1847 (vieles veraltet), Fr. Bellermann: Tonleitern und Musiknoten der Griechen, Berlin 1847 und O. Paul: Die absolute Harmonik der Griechen, Leipzig 1866. Jean Marnold: les fondements naturels de la musique Grecque antique S. I. M. G. X, 3. Heft, pg. 323—384 (speziell

auch noch in späteren und spätesten Zeiten, z. B. in der römischen Kaiserzeit, hierfür seien aufs Geradewohl aus der Fülle der Beispiele nur einige Bruchstücke herausgegriffen, wie z. B.



oder die allbekannte pindarische Hymne: „Χρυσέα φορμιγξ", oder der Hymnus an die Muse mit Perihelesen wie




Und wie bei den orientalischen Kulturvölkern, so können wir auch hier verfolgen, wie ganz allmählich, Schritt für Schritt, der Tonschatz der Melopöie erweitert, Ton um Ton neu dazu erworben wird. Während in der allerfrühesten Zeit, über die wir noch Nachrichten besitzen, die griechischen Melodien auf den Umfang von höchstens vier Tönen (Tetrachord) beschränkt sind, — *νόμος τετραοίδιος*, nach Analogie der für einen Terpanderschen *νόμος* gebräuchlichen Benennung[2]) —, soll Terpander der erste gewesen sein, der diesen Umfang überschritt und erweiterte[3]), und für Olympos gilt die Beschränkung seiner Melopöie auf fünf Töne, deren mittlerer der Schlußton der Melodie ist, als charakteristischer Unterschied gegenüber den Kompositionen der Späteren, welche diesen Umfang bereits längst überschritten haben[4]). So stellt Plutarch[5]), Kapitel 18, diese Oligochordia und Stenochoria direkt als Charakteristikon der ältern Musikperiode hin. Erinnert man sich nun, daß in der neueren und neuesten europäischen Musik und auch Sprache der Tonfall oft eine Oktave und noch mehr umfaßt, und vergleicht man hiermit die schrittweise Erweiterung desselben in den bisher von uns beobachteten historischen Entwicklungsstadien der Melopöie, so leuchtet das in diesem allmählichen

für Olympos pg. 337 ff., Terpander pg. 348 ff., Archilochus pg. 353 ff., Pythagoras pg. 360 ff., Aristoxenos pg. 379 ff.). — Ri. I, 1. Teil, pg. 40 ff., 53 ff., 62 ff. — Rowb. II, book II, chapt. 5, pg. 105—183, 377—424 ff., 479 ff.

[1]) Fétis III, pg. 233—240.

[2]) Westphal l. c. pg. 178.

[3]) ibid. pg. 83.

[4]) ibid. pg. 157.

[5]) Plutarchs Musikdialog, herausgegeben v. Rudolf Westphal. Breslau 1866, F. C. Leuckart.

Fortschreiten sich offenbarende Entwickelungsgesetz klar und deutlich ein. Parallel damit geht im selben Maße, als der Schatz der neu dazugewonnenen Töne ein immer reicherer und größerer wird, die — freilich ganz leise und fast unmerklich auftretende — Tendenz, gegenüber der ausschließlichen und alleinigen Herrschaft des einen, einzigen Mitteltones auch anderen Tönen zu einem öfteren, wenigstens annähernd gleichberechtigten Auftreten zu verhelfen. Vielleicht ist in diesem Sinne die (in Westphals griechischer Harmonik und Melopöie zitierte) Stelle des Pseudo-Euklid zu verstehen, in der von 2, 3 und mehr *μέσαι* die Rede ist[1]). Ein weiteres sehr wichtiges und wertvolles Förderungsmittel des Übergangs von Wort- und Satzmelodie in musikalische Melopöie war, wie wir schon des öfteren zu beobachten Gelegenheit hatten, die Kadenz, d. i. die Tonfälle und Schlußformeln[2]) am Ende eines Verses oder sonstigen architektonischen Abschnittes. Wenn für die Kunst des Archilochos Westphals Annahme[3]), daß „der Anfang der Strophen oder wie man die einzelnen Abschnitte des jambischen Gedichtes zu nennen hätte, unter Instrumentalbegleitung *parlando* vorgetragen worden, und am Strophenschlusse . . . der Vortrag in einen eigentlichen Gesang übergegangen sei“, wie dies nachweislich alte griechische Volksweise ist, zutrifft, so haben wir hierin eine schöne Illu-

---

[1]) Westphal: Harmonik und Melopöie der Griechen, Leipzig 1886, pg. 172: *ἁπλᾶ μὲν (συστήματα) οὖν ἐστι τὰ πρὸς μίαν μέσην ἡρμοσμένα· διπλᾶ δὲ τὰ πρὸς δύο· τριπλᾶ δὲ τὰ πρὸς τρεῖς, πολλαπλάσια δὲ πρὸς πλείονας.* Wenn W. meint, diese Stelle lasse sich nur durch Beziehung auf die thetische Onomasie erklären, da nur bei dieser mehrere verschiedene Töne je zur *μέση* werden könnten, während bei der dynamischen Onomasie doch immer nur von einer *μέση* geredet werden könne, so scheint mir diese Erklärung nur dann befriedigend, wenn sie zugleich die Annahme mitinbegreift (in der allein auch sie ihre Stütze findet): Pseudo-Euklid habe beim Niederschreiben der zitierten Stelle den Fall einer Kombination mehrerer Tetrachorde, jedoch unter völliger Wahrung ihrer tonalen und sonstigen Selbständigkeit und unter Ausschluß irgendwelcher tonalen Vorherrschaft eines oder des andern Tetrachords vor den übrigen, vor Augen gehabt, wo dann allerdings dieselbe Bezeichnung *μέση*, welche in dem einen Tetrachord einem bestimmten Ton kraft dynamischer Onomasie zukam, in den übrigen Tetrachorden dann auf die diesem einen Ton korrespondierenden Töne kraft thetischer Onomasie übertragen werden konnte. Dieselbe Vorherrschaft und dasselbe Recht auf Wiederholung usw., das im Tetrachord $T_1$ der *μέση* $\mu_1$ zukam, bliebe dann im Tetrachord $T_2$ der *μέση* $\mu_2$, im Tetrachord $T_3$ der *μέση* $\mu_3$ vorbehalten, d. h. also: die Melodie bewegte sich dann nicht fast ausschließlich auf einer einzigen Tonstufe, wie dies bei der ursprünglichen *μέση* der Fall war, sondern zwei, drei oder mehr Töne wurden gleichmäßig zur Benutzung herangezogen. Da Pseudo-Euklid nun offenbar diesen Fall nicht angenommen hätte, wenn er nicht zu seiner Zeit in der Musikpraxis vorgekommen und — nach der Scheidung *διπλᾶ, τριπλᾶ, πολλαπλάσια* zu schließen — offenbar schon recht gebräuchlich gewesen wäre, so folgte dann aus dieser oben zitierten Stelle nichts anderes, als daß sich zu seiner Zeit die griechische Melopöie von der ausschließlichen Vorherrschaft der *μέση*, wenigstens im Sinne dynamischer Onomasie, bereits emanzipiert gehabt hätte. (Vgl. Ri. I, 1. Teil, pg. 193 ff.)

[2]) Vgl. R. Westphal und B. Sokolowsky: Die vollkommenen und unvollkommenen Ganzschlüsse in der Musik der alten und mittelalterlichen Griechen. Musikalisches Wochenblatt 1886. (Über altgriechische Kadenzen vd. Rowb. II, pg. 105—111.)

[3]) Westphal: Alte u. mittelalterliche Musik pg. 133.

stration dafür, wie an den architektonischen Dispositionsstellen, vor allem am Schluß, auf dem naturgemäß immer der größte Nachdruck, das breiteste Sich-Ausruhen statthat — man erinnere sich, wie schon bei den primitiven Völkern der Schluß durch langausgehaltene Töne, durch primitives *portamento* u. dgl. herausgearbeitet wird! — aus der Kadenz am frühesten das Pneuma und durch dessen Vermittlung die Melodie, das Melisma hervorblüht. Eingeleitet wird dieser Prozeß durch die oben erörterte Zerlegung eines Tones in zwei oder mehr Töne auf der Basis des Schemas der Akzentbrechung; daß in der altgriechischen Musik — ebenso wie auch in der mittelalterlichen Melodik — so überaus häufig auf eine Schlußsilbe zwei Töne fallen und die in absteigender Bewegung geordneten zwei Töne stets über einer zirkumflektierten Silbe erscheinen[1]), ist nur ein Ausfluß dieses Prinzips. Wie diese Tatsache auch die entsprechende Würdigung seitens der altgriechischen Musiktheorie gefunden hat, zeigt der *terminus χρόνος μικτός*[2]) für alle jene Fälle, wo auf einer Note mehrere Töne oder auf ein und derselben Tonstufe mehrere aufeinanderfolgende Silben gesungen wurden. Wir finden also auch hier wieder dieselben Symptome und Erscheinungsformen, durch die, wie wir bisher noch immer beobachteten, der Prozeß der Entstehung des Melismas und der ornamentalen Melopöieformeln eingeleitet wird. Aber auch in anderer Hinsicht tritt uns in der altgriechischen Musik eine ganz auffallende Analogie und frappante Übereinstimmung mit der orientalischen Musik entgegen: in dem eigentümlichen, untrennbaren Zusammenhange zwischen Ornamentik und Tonsubdivisionen (Enharmonik).

Bekanntlich spielen in der althellenischen Musik, wie überhaupt auch heute noch in den traditionell erhaltenen neugriechischen, russischen und orientalischen Kirchengesängen die $^1/_2$- und $^1/_4$-Töne eine große Rolle; im enharmonischen Melos der ersteren ist das kleinste Intervall die enharmonische *diesis*, die für alle Enharmonik charakteristisch ist[3]), und bei den letzteren sind ebenfalls auch kleinere Intervalle als der $^1/_2$-Ton gebräuchlich, vor allem in den Fiorituren und Koloraturverschnörkelungen[4]). Wie unzertrennlich dieser Zusammenhang der Verzierung mit enharmonischen Intervallen dem musikalischen abendländischen Empfinden auch nach dem längst erfolgten Untergang antiker Musik eingeprägt blieb, wird am deutlichsten dadurch illustriert, daß auch das diatonische Mittelalter zu Ornamentzwecken Chromatik und selbst Enharmonik angewendet zu haben scheint; wenigstens wird diese Vermutung durch die Unterscheidung von *semitonium majus* oder *diatonicum,*

---

[1]) Vgl. V. f. M. X, pg. 109 (Spitta: Eine neugefundene altgriechische Melodie).

[2]) Westphal: Die aristoxenische Rhythmuslehre V. f. M. VII, pg. 80.

[3]) Westphal: Gr. H. u. M. pg. 25 ff. (über die *diesis*). Über Wesen und Geschichte der altgriechischen Enharmonik vd. Ri. I, 1. Teil, pg. 42, 50, 63, 132, 145, 162, 206, 211 und Rowb. II, pg. 127 ff. (—133).

[4]) Ambros I, pg. 305.

*semitonium minus* oder *enharmonicum* und *semitonium chromaticum,* — welches angewendet wurde, um dem Gesang Schönheit und Schmuck zu verleihen —, im *terminorum musicae diffinitorium* des Johannes Tinctoris[1]) nahegelegt. Erinnert man sich nun, daß auch in der altgriechischen Musik die Enharmonik „gleichsam verzierungsweise", „zum Schmuck" angewendet wurde und wenigstens angeblich, nach der griechischen Tradition, aus dem Verzierungsbedürfnis heraus entstanden sein soll[2]), so wird die Ähnlichkeit noch frappanter. Das Wesentliche in den Tongeschlechtern der späteren Enharmonik, des *διάτονον ἔντονον* und *διάτονον μαλακόν* sowie der *χρωαί* lag bekanntlich nicht in der Einfügung der skalafremden Töne — dies war nur ein sekundäres, „gleichsam ornamentistisches Element" —, sondern darin, daß die Melodie bestimmte Töne unbenutzt ließ[3]). Grundlage und Operationsbasis des ganzen Prozesses der Einführung der Enharmonik und Chromatik war ja nach des Aristoxenos Bericht das *διάτονον σύντονον*; seine Töne waren die ursprünglichen, während alle nicht-diatonischen Skalentöne nur später hinzugekommene Schalttöne gewesen wären, ornamentistische Elemente, von der harmonischen Natur der betreffenden Skalen unabhängig, gegenüber den gleichsam das architektonische Baugerüste der Skala repräsentierenden Tönen des *διάτονον σύντονον*[4]). Es ist nun sehr bezeichnend, daß die Stelle, an der ein leitereigener Ton ausfällt und dafür das *πυκνόν*, d. h. die zusammengedrängte Tongruppe enharmonischer *Diesen* zum Ersatz als Verzierung eintritt, immer die Stelle des Halbtonschrittes ist. Erinnert man sich, welche Schwierigkeit der Halbtonschritt von jeher und überall für die Menschheit, die sich noch auf musikalischer Halbkulturstufe befindet oder befand, hatte, so daß z. B. im Mittelalter eigens nur zum Zwecke, den Schwierigkeiten des Halbtonschrittes zu entgehen, das ganze schwerfällige und weitläufige Lehrgebäude des Solmisationssystems mühsam errichtet werden mußte, daß ferner wahrscheinlich aus demselben Grunde uns in der mittelalterlichen Musik so häufig und zahlreich Tonfolgen mit ausgefallener Halbtonstufe wie



[1]) Chrysanders Jahrb. f. Musikw. I. Bd., 1862 (das terminorum musicae diffinitorium des Johannes Tinctoris, übersetzt und erläutert von Heinrich Bellermann) Artikel: *semitonium*. Wir werden bei der Besprechung des gregorianischen Gesanges noch ausführlicher darauf zurückkommen.

[2]) Vgl. F. Bellermann: Anonymi scriptio de musica et Bacchii introductio artis musicae, Berlin 1842 (Programm des Gymnasiums zum grauen Kloster, Berlin 1840) pg. 61 ff. (bis 72), ferner Westphal: Plutarch über die Musik, Breslau 1865, pg. 81 und 83 sowie desselben Geschichte der alten u. mittelalterlichen Musik pg. 246, schließlich Ambros I, pg. 313ff., 317ff.

[3]) We. a. u. m. M. pg. 246. Über Tongeschlechter und Chroai vd. Ri. I, 1. Teil, pg. 205ff., bzw. 218 ff.

[4]) Ambros I, pg. 313. Vgl. Ri. I, 1. Teil, pg. 162 ff. (älteste Skalen) und 183 ff. (jüngere) sowie Rowb. II, pg. 105 ff., 377 ff., 479 ff.

u. dgl. begegnen und daß heute noch im griechisch-slavischen Kirchengesang bei Halbtonschritten der Chorführer die Faust ballt, um damit seinen Chor zu möglichst großer Aufmerksamkeit und recht sorgfältiger Ausführung des schwierigen Intervalls anzufeuern[1]), erwägt man schließlich das auch sonst sowohl in der mittelalterlichen[2]) als auch in der orientalischen (z. B. chinesischen, siamesischen, javanischen) Musik und im Volksliede einzelner europäischer Völker (z. B. im irischen Volkslied) dem Halbton gegenüber beobachtete Verhalten und dessen Anwendung, so drängt sich das Problem eines Zusammenhangs dieser soeben erwähnten Erscheinungen mit dem altgriechischen *πυκνόν*[3]), sowie eines tiefinnerlichen, notwendigen Zusammenhangs von Halbton, Enharmonik und Verzierung überhaupt unwiderstehlich auf. Nachdem schon in der Terpanderschen Kitharodik die diatonische *τρίτη* sowohl *diezeugmenon* wie *synemmenon* und auf dem unteren Tetrachorde die diatonische *parhypate* weggelassen worden war, wird in der nach-Terpanderschen Kitharodik hinter dem unteren Grenzton des diatonischen Halbtonintervalles ein höherer Ton eingeschaltet, der nach Aristoxenos um $1^1/_2$ enharmonische *Diesen* höher steht, und so das bei Ptolemaios *διάτονον ἔντονον* genannte Melos geschaffen[4]). Auch im *chroma* sind die wesentlichen Töne dieselben wie im *διάτονον* Terpanders, nur sind zu seinen wesentlichen Tönen die chromatischen *μεσόπυκνοι* als verzierende Schalttöne hinzugefügt[5]). (Man erinnere sich auch hier wieder an das Mittelalter, an die analoge Bedeutung des *color,* als chromatische Erhöhung![6]) Der Zeit des Olympos ist das eigentliche enharmonische *πυκνόν* noch fremd[7]); erst in der zweiten Katastase der griechischen Musik, seit Thaletas, tritt die Enharmonik auf[8]). Als die ältesten, enharmonisch kolorierten Gesänge werden bei Plutarch die *σπονδεῖα* (sc. *μέλη*) erwähnt[9]). Aus dem ver-

---

[1]) Vgl. Johannes de Castro: methodus cantus ecclesiastici Graecoslavici. Rom 1881, pg. 34. (Vd. Kuhlo l. c. pg. 11.)

[2]) Vgl. die früher zitierte Stelle im diffinitorium des Tinctoris (Chrysanders Jahrbücher für Musikwissenschaft I, 1862) sowie die von Kuhlo l. c. pg. 11 zitierte Stelle des Odo von Clugny (Gerbert script. I, pg. 272).

[3]) Über das *πυκνόν* vd. Westphal: Plutarch usw. pg. 41 ff., Ambros I, pg. 315 ff., Bellermann l. c. pg. 64 usw.

[4]) Westphal: Plut. pg. 81.

[5]) ibid. pg. 83.

[6]) Über die chromatisch erhöhende Rolle des *color* vd. Rietsch: Tonkunst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Von dem hiervon gänzlich verschiedenen, nur dem Namen nach gleichen *color* im architektonisch-konstruktiven Sinne (vd. Adler: Wiederholung und Nachahmung in der Mehrstimmigkeit V. f. M. II, pg. 274—277) wird später noch ausführlich die Rede sein.

[7]) Bellermann: Anonym. pg. 64: Plutarch: *τὸ γὰρ ἐν ταῖς μέσαις ἐναρμόνιον πυκνὸν, ᾧ νῦν χρῶνται, οὐ δοκεῖ τοῦ ποιητοῦ εἶναι· ῥάδιον δ' ἐστὶν συνιδεῖν, ἐάν τις ἀρχαικῶς τινος αὐλοῦντος ἀκούσῃ· ἀσύνθετον γὰρ βούλεται εἶναι καὶ τὸ ἐν ταῖς μέσαις ἡμιτόνιον* usw., ferner A. I, pg. 317.

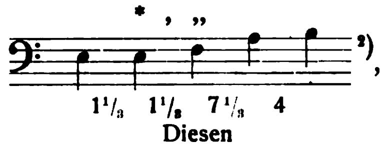
[8]) We. a. u. m. M. pg. 246.

[9]) Plutarch l. c. pg. 9, 14 sowie cap. 19. Vd. We. Plut. pg. 94.

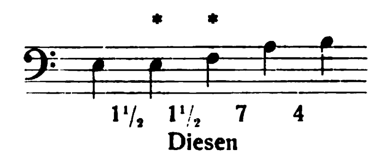
einfachten *διάτονον* des Olympos gestaltete sich dann weiter in der zweiten dorischen Katastase einerseits das *Enharmonion* des Polymnastos, indem dieser zwischen die beiden Halbtöne ef und hc der Skala des Olympos, und zwar zwischen die beiden Grenztöne des Halbtonintervalles je einen leiterfremden Schaltton einfügte (also e f g a h c d e [δίτονος über g a und über d e] zu e e* f a h h* c e [πυκνόν unter e e* f und unter h h* c] umgestaltete), andererseits aber das *Diatonon malakon*, indem der leiterfremde Schaltton in das unzusammengesetzte *ditonos*-Intervall drei enharmonische *Diesen* oberhalb des tieferen Grenzklanges des diatonischen Halbtonintervalles eingefügt wurde (also: e f fis* (g) a h c cis* (d) e)[1] [Ekbole unter fis (g) a und unter cis (d) e]. So ergeben sich dann auf dem Höhepunkt der Entwickelung die bekannten drei Klassen: enharmonisches Melos:




chromatisches Melos mit drei *χροαί* oder Schattierungen, nämlich dem *chroma malakon*[2]):




dem *chroma hemiolion*:




und *chroma syntonon*:

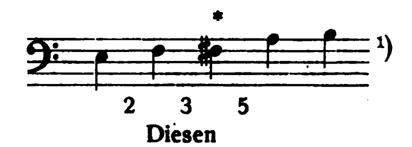



und schließlich das diatonische Melos mit den beiden Chroais: *diatonon malakon*:

---

[1]) Plutarch de musica 11, Bellermann pg. 61—72, A. I, pg. 319.

[2]) In den nachfolgenden Notierungen bezeichnet *, daß die Note um einen ¼-Ton und noch dazu um die Hälfte eines Vierteltons erhöht wird, also um einen ⅜-Ton. Das Zeichen , bezeichnet Erhöhung um ⅛ eines Ganztons.




und *diatonon syntonon*:




Wenn diese längst bekannten Tatsachen hier nochmals erörtert und breitgetreten wurden, so geschah dies aus dem Grunde, weil sie für den entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhang von Verzierungswesen und Tonsubdivision sowie für das Auftreten und den Verlauf des von uns verfolgten Entwicklungsprozesses sprechende Illustrationen sind. Denn bekanntlich begann schon zu Aristoxenos' Zeit der Untergang der Enharmonik, während sie von seinen Vorgängern gerade ganz allein (mit Ausschluß der Chromatik und Diatonik) gepflegt worden war[2]); in seiner Zeit begann das Verständnis dafür immer mehr zu schwinden. Andererseits kannte jedoch nach des Aristoxenos ausdrücklicher Versicherung die archaische Musikepoche die Enharmonik nicht, wie wir schon oben gehört haben. Die Zeit des Gebrauches der Enharmonik ist also abgesteckt durch die Grenzpfähle, die von den Epochen zweier Künstlernamen: Thaletas und Polymnastos, markiert werden, — beide in der zweiten dorischen Katastase. Für das von uns beobachtete Entwicklungsprinzip dürfen wir in dem Absterben der Enharmonik zu des Aristoxenos Zeit nur eine Bestätigung erblicken, denn offenbar zeigt es nichts anderes, als daß zu dem genannten Zeitpunkt durch jahrhundertelange vorausgegangene Musikübung Musiksinn und Treffsicherheit der Hellenen derartig geschärft und gefestigt worden waren, daß sie auf das primitive sich gleichsam von Ton zu Ton Vorwärtstasten, wie es die in enharmonischen Intervallen (im „*πυκνόν*“, im „Engen“, im „Gedrängten“) sich bewegende Melopöie repräsentiert, verzichten konnten. (Denn offenbar sind die Intervalle der Enharmonik verwandt mit den im primitiven *portamento* und anderen primitiven Manieren vorkommenden; vielleicht sind sie sogar nichts anderes als eben diese, nur systematisch geordnet.) Damit sind wir aber auch schon bei dem logischen Widerspruch angelangt, der sich hier erhebt. Denn in Konsequenz des eben Ausgesprochenen müßte gerade in der ältesten Zeit der griechischen Musik die Enharmonik am stärksten entwickelt gewesen sein, ja ganz allein geherrscht und überhaupt alle und jede Musik repräsentiert haben, und immer

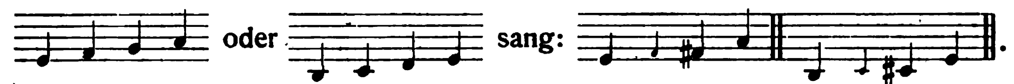
[1]) Das * bezeichnet einen zwischen *fis* und *g* in der Mitte liegenden Klang. Das vorletzte Intervall, welches den Umfang von $^5/_4$-Tönen (fünf enharmonischen Diesen) hat, heißt bekanntlich *Ekbole*, das drittletzte (von drei Diesen) *Eklysis*. Vd. Ri. I, 1. Teil, pg. 63.

[2]) Westphal: Griechische Harmonik und Rhythmik, Leipzig 1867, pg. 92, 93.

mehr zurückgegangen sein, je höher die griechische Musik sich entwickelte. Wir wissen aber, daß Aristoxenos gerade für die Urzeit das Vorhandensein der Enharmonik gänzlich in Abrede stellt. Dieser scheinbare Widerspruch löst sich, wie ich glaube, ganz leicht und ungezwungen, wenn man sich erinnert, daß in den auf uns überkommenen Nachrichten der Alten ja nur von deren Kunstmusik die Rede ist, daß es aber neben dieser Kunstmusik ja auch sehr verbreitete, volkstümliche Gesänge gab, die zum Teil so uraltertümlich waren, daß schon die Alexandriner sich diese uralten, schwer verständlichen Namen (z. B. *ἱμαῖος ἴουλος, λιτυέρσης, εἴλινος* usw.) nicht mehr zu deuten wußten [1]). Alle diese Gesänge sind wahrscheinlich spurlos verschwunden, — wenigstens wissen wir nichts Näheres von ihnen, und dies um so mehr, als die Alten sie der Ehre der Aufzeichnung unwürdig erachteten (ähnlich wie ja noch im Mittelalter die Volksmusik von den Kunstmusikern verachtet wurde). Wenn wir also auch von der Melopöie dieser Volksgesänge nichts wissen, so glaube ich doch immerhin, daß wir uns wenigstens annähernd, nach Analogie mit den Gesängen gleicher Kulturstufen, ein ungefähres Bild davon machen können: daß es darin von Tonwiederholungen, periheletischen Phrasen, primitiven *portamentos* und von einem Ton zum andern portamentoartig sich hinziehenden Schleifern, Vor- und Nachschlägen u. dgl. innerhalb ganz weniger, ungemein enger und beschränkter Tonstufen (etwa drei, höchstens vier Töne, die dann von der entstehenden Kunstmusik herübergenommen und im Tetrachord gleichsam kodifiziert wurden) gewimmelt haben mochte, legt nicht bloß die Vergleichung mit der orientalischen Melopöie, — geschweige der vermutlichen des orientalischen Altertums! —, sondern auch mit den noch heutzutage im Volke lebenden neugriechischen Gesängen, von denen wir bei der Besprechung des Volksliedes noch Näheres zu erfahren Gelegenheit haben werden, nahe. Daß nun diese Volksgesänge — ganz abgesehen von der für den ganzen Verlauf der altgriechischen Kulturgeschichte erwiesenermaßen zeitweise sehr starken Einflußnahme der kleinasiatischen Kultur auf die griechische, und demzufolge auch auf die griechische Musik (— man erinnere sich an die von Kleinasien herübergekommenen griechischen Tonarten, Musikstile, Instrumentaltechnik usw.! —) — daß also diese altgriechischen Volksgesänge von Uranfang ab schon sich der Viertel- und wahrscheinlich noch kleinerer Töne, überhaupt des ganzen Vorrates primitiver Tonmittel bedient haben mochten, wie dies naturgemäß jedes auf der gleichen Entwickelungsstufe stehende Volk in seinen musikalischen Versuchen tut und tun muß, macht die vergleichende musikalische Entwickelungsgeschichte mehr als wahrscheinlich. Und genau so, wie wir bei der Musik der orientalischen Kulturvölker (z. B. der Chinesen, Japaner usw.) beobachteten, daß hier aus der Masse der von den voraus-

[1]) Vd. das Fragment des Tryphon. bei Athen. XIV, pg. 618d (bei Bücher l. c. pg. 49). Vgl. Ri. I, 1. Teil, pg. 27 ff.

gegangenen niedereren Kulturstufen und Entwickelungsphasen erarbeiteten Töne gewisse Tonstufen, die aus besonderen, wahrscheinlich vor allem aus physiologischen Gründen, dem betreffenden Volke oder der betreffenden Rasse besonders bequem gelegen und leicht zu erreichen sind und daher in ihrem Gesange am allerhäufigsten wiederkehren und gleichsam dessen Kristallisationsaxensystem darstellen, aus dem Chaos der übrigen, weniger wichtigen oder nur ganz flüchtig und zufällig berührten Tonstufen herausgegriffen und systematisch geordnet zu einer Tonleiter, Skala, zusammengestellt wurden, genau so mag auch im griechischen Altertum die Kunstmusik dadurch entstanden sein, daß aus der Fülle der im Volksgesang gebräuchlichen Tonstufen drei oder vier als die am bequemsten gelegenen und immer wiederkehrenden, zugleich am wenigsten veränderlichen und unerschütterlich feststehenden gegenüber den andern, die man als zumeist nur flüchtig und im Durchgang berührt erkannte, herausgegriffen und in einem System, dem Tetrachord, zusammengestellt wurden. Diese urälteste, in grauestem Altertum getroffene Auswahl der gleichsam das tonale Axensystem verkörpernden vier Kardinaltöne aus der Schar der übrigen mehr fluktuierenden Töne (z. B. der $^1/_4$- oder $^1/_8$-Töne) des Volksgesanges mag vielleicht das dorische Tetrachord gewesen sein[1]). Aus dieser Annahme ergäbe sich dann auch überraschend leicht und ungezwungen eine Erklärung und Begründung für die Entstehung des alten Chromas. Denn im dorischen Tetrachord h c d e oder e f g a lag der Halbton zwischen h und c, bzw. e und f, und wenn dieser Halbtonschritt wirklich, wie wir oben gesehen haben, solche Schwierigkeit bereitete und daher von musikalischen Halbkulturstufen so gern umgangen und ausgelassen wird, so läge es auch hier nahe, anzunehmen, daß wenigstens in der Frühzeit der griechischen Musik die Tendenz bestehen mochte, diesen schwierigen Tonschritt zu eliminieren, bzw. ihn durch einen Ganztonschritt zu ersetzen oder ihn dadurch zu erleichtern, daß man ihn (nach Art der flüchtig im Durchgang berührten Intervalle des primitiven *portamentos*) nur als Durchgangsstufe zu einem Ganztonintervall nahm. Man überwand also das gefürchtete Halbtonintervall, indem man ihm eine Ganztonbewegung vorschob und dabei den Halbton nur ganz flüchtig, gleichsam nur so nebenher mitnahm, sozusagen einschmuggelte, also statt




Eben das ist ja aber das Wesen des Chromas[2]). Das Chroma ist also vielleicht nichts anderes als ein Kunstgriff, ein Auskunftsmittel, um der Unbequemlichkeit des schwierigen Halbtonschrittes zu entgehen. Als dann, bei

[1]) Vgl. hierzu S. I. M. G. IV, 1903, pg. 558 ff.: Hugo Riemann: Die dorische Tonart als Grundskala der griechischen Notenschrift.

[2]) Über Wesen und Geschichte der altgriechischen Chromatik vd. Ri. I, 1. Teil, pg. 50, 132, 145, 206 ff. und Rowb. III, pg. 22—62.

wachsender Entwickelung, der Tonumfang der Melopöie immer mehr über den ursprünglichen Umfang von drei oder vier Tönen hinauswuchs und die Tonschritte allmählich immer größere Freiheit gewannen, d. h. größere Intervalle umspannten, als man sie von altersher gewohnt und infolge der jahrhundertelangen Übung direkt, ohne primitiver Schleifer zu bedürfen, zu nehmen imstande war, — als, sage ich, also die Grenzen des Tetrachords allmählich immer mehr überschritten wurden und die Tonschritte größere wurden, mochte wohl auch gegenüber diesen neuen, größeren Tonschritten wieder dieselbe Unsicherheit auftreten, wie sie in der Urzeit oder auf primitiven Stufen jeder Tonverbindung gegenüber auftrat, und so die gleiche Ursache auch die gleiche Wirkung: also das Auftreten des primitiven *portamentos* (man erinnere sich an den treffenden italienischen Kunstausdruck: *cercare la nota!*) und seiner Intervalle, der $^1/_4$- und $^1/_8$-Töne usw., hervorbringen. Es ist in dieser Hinsicht sehr bedeutungsvoll, daß die griechischen Quellenschriftsteller (so Plutarch: *de musica* 11) das Auftreten der Enharmonik mit der Auslassung bestimmter Tonstufen in Zusammenhang bringen[1]), wie wir vorhin gesehen haben; jede Auslassung einer Tonstufe bedingte dann entsprechend größere Tonschritte, da die Stimme dann eben die ausgelassene Tonstufe zu überspringen hatte, und damit steigendes Bedürfnis, sich vorsichtig durch die zwischenliegenden Intervalle gleichsam vorwärtszutasten, d. i. sich durch primitives *portamento* zum andern, neuen Ton durchzuarbeiten. Daher denn auch das Auftreten des *πυκνόν*, der enharmonischen Intervalle, als Ersatz für die ausgefallene Tonstufe, sein Eintreten an dessen Stelle. Daher denn auch die Erscheinung, daß die Kunst der ersten dorischen Katastase, die Zeit Terpanders, Klonas', Archilochos', Olympos', die Enharmonik noch nicht kennt, — offenbar, weil die Melopöie noch nicht über den Umfang von drei oder vier Tönen hinausgekommen ist und über größere Tonschritte nicht verfügte, — während, sobald die ersten derartigen Versuche gemacht werden, also in der zweiten Katastase, zur Zeit eines Thaletas, Xenodemos, Xenokritos, Polymnastos, Sakadas und Phrynis, auch damit die Enharmonik auftritt. Der enge Zusammenhang, der sonach schon an und für sich zwischen Enharmonik und Verzierung, speziell den primitiven Verzierungsformen, also *portamento*, Schleifern usw., besteht, wird noch unwiderleglicher und überzeugender dargetan, wenn man aus Plutarch Kapitel 20 erfährt, daß Chromatik und Enharmonik auch jede einen besonderen Rhythmus hatten[2]), wobei die leiterfremden Töne wahr-

---

[1]) Vd. W. Plut. pg. 81 und 83, a. u. m. M. pg. 246, Bellermann l. c. pg. 64, A. I, pg. 253, 317 ff.

[2]) W. a. u. m. M. pg. 246. Für die altgriechische Rhythmik und Architektonik vd. außer den bereits zitierten Westphalschen Arbeiten noch Rowb. II, book II, chapt. 5, pg. 183—351, speziell ab pg. 293 (mit ausführlichen Analysen und Konstruktionsbildern der rhythmisch-architektonischen Schemata) und Kirchenmusikal. Jahrbuch XXIV. Jahrg. 1911, pg. 44 ff. (P. Coelestin Vivell: „Direkte Entwickelung des römischen Kirchengesangs aus der vorchristlichen Musik", spez. Abschnitt: Der Rhythmus der vorchristlichen und der christlichen Musik.)

scheinlich als Vorschlagstöne auftraten. Tonwiederholung, primitives *portamento, repercussiones* und primitive Schleifer nach Art der altfranzösischen *sanglots, accents, accents plaintifs, aspirations* usw., wie z. B. statt




schluchzende Vorschläge à la Lombarda wie

usw. sind also jene Typen von Verzierungen[1]), die wir schon in der ältesten Zeit der griechischen Musik, in deren frühesten Anfängen voraussetzen dürfen, ja müssen, und dies um so mehr, als die Quellenschriftsteller, so Plutarch, Aristides Quintilianus, Aristoxenos usw. durchaus nicht darüber eins sind, welches von den drei Tongeschlechtern das älteste sei, und bald das diatonische, bald das enharmonische dafür erklären[2]). War so mit der Enharmonik an und für sich schon ein günstiger Boden für die Entstehung jeglicher Art von Ornament gegeben, so kam noch als besonders unterstützendes Moment bei der weiteren Ausbildung der griechischen Musik die Kitharodik mit ihrem durch den Instrumentalcharakter bedingten und hervorgerufenen Verzierungsbedarf hinzu, ähnlich wie im 15. und 16. Jahrhundert die aufblühende Instrumentalmusik die Entstehung eines eigenen Verzierungsstiles, der Diminution oder Kolorierung, mit begründen half. Die Grundlage und der Ausgangspunkt dieser ganzen Instrumentalornamentik war bekanntlich die nach Platons oft zitierter Stelle (*νόμοι* VII, 812)[3]) sogenannte Heterophonie[4]);

---

[1]) Bellermann l. c. pg. 61—72, Gevaert: musique de l'antiquité I, pg. 285 ff., pg. 288 und A. I, pg. 253, 373 ff.

[2]) A. I, pg. 374/375.

[3]) Über die Deutung der platonischen Stelle im Sinne musikalischer Ornamentik vd. Münchhof: Über die Musik der Griechen (in den Jahrbüchern der preußischen Rhein. Universität Bd. I, 1821, pg. 360), Westphal: Griechische Harmonik und Melopöie, Leipzig 1886, pg. 103—105, Gevaert: musique de l'antiquité II, pg. 268 ff., A. I, pg. 454 und A.-Sokol. 144/145.

[4]) Vgl. Guido Adler: Über Heterophonie (Jahrbuch Peters pro 1908, pg. 17—27) und

ob oder inwiefern man aus dem platonischen Wortlaut[1]) eine eventuelle Geltung etwaiger Ansätze des primär-ästhetischen Moments wird herauslesen dürfen, mag durch Vergleichung mit der im ersten Hauptteil zitierten Stelle des Kapitel XV aus dem *micrologus* des Guido Aretinus[2]) entschieden werden. So entwickelte sich denn in der Kitharodik ein sehr ausgebildeter Verzierungsstil mit einem sehr reichen Schatz ornamentaler Kunstmittel, aus deren Fülle die Namen einiger auf uns gekommen sind, so *επίψαλμος* (wahrscheinlich verzierende Begleitungsfiguren der Lyra zum Hauptgesang einer Stimme), *σύγκρουσις* (gleichzeitiger Anschlag zweier oder mehrerer Töne, also offenbar entsprechend der *acciaccatura*), *πλοκή* (*ἀναπλοκή, καταπλοκή, συμπλοκή*) von der später noch ausführlicher die Rede sein wird, *συριγμός* und *σύρμα* (wahrscheinlich identisch, beide vermutlich Flageolettöne) usw.[3]). Diese Verzierungskunst wurde im weiteren Verlauf der griechischen Musikgeschichte immer feiner und reicher bis zur Höhe virtuosenhaften Raffinements ausgebildet: so erhielt bekanntlich Philoxenos von Cythera (421—380 v. Chr.) wegen seiner übermäßigen Anwendung enharmonischer Verzierungen den Beinamen *μύρμηξ*[4]) (offenbar wegen des ameisenähnlichen Durcheinanderwimmelns kleinster Intervalle), Phrynis (450 v. Chr.) brachte anstelle des einfachen, alten, traditionellen Gesanges einen mit Ornamenten und technischen Schwierigkeiten überladenen auf[5]), weshalb er nebst Kinesias und Thimotheos in des Pherekrates Komödien angeklagt wurde, die Musik beschimpft zu haben[6]); übrigens hatte schon vor Kinesias Melanippides die Melodie mit Verzierungen überladen. Aristophanes greift in den „Wolken" die Manier des Phrynis an wegen ihrer trällernden Triller und halsbrechenden Schnörkel und Sprünge[7]), und parodiert in den „Fröschen" die mit langausgehaltenen Tönen und Fiorituren überladenen Melodien des Euripides, indem er die erste Silbe eines Wortes unförmlich aus-

---

Erich M. v. Hornbostel: Über Mehrstimmigkeit in der außereuropäischen Musik. K. B., Wien 1909, pg. 302.

[1]) Platon: *νόμων ζ* (VII. 812): *τούτων τοίνυν δεῖ χαριν τοῖς φθόγγοις τῆς λύρας προσχρῆσθαι, σαφηνείας ἕνεκα τῶν χορδῶν, τόν τε κιθαριστὴν καὶ τὸν παιδευόμενον, ἀποδιδόντας πρόσχορδα τὰ φθέγματα τοῖς φθέγμασι· τὴν δ' ἑτεροφωνίαν καὶ ποικιλίαν τῆς λύρας, ἄλλα μὲν μέλη τῶν χορδῶν ἱεισῶν, ἄλλα δὲ τοῦ τὴν μελῳδίαν ξυνθέντος ποιητοῦ, καὶ δὴ καὶ πυκνότητα μανότητι καὶ τάχος βραδυτῆτι καὶ ὀξύτητα βαρύτητι ξύμφωνον καὶ ἀντίφωνον παρεχομένους, καὶ τῶν ῥυθμῶν ὡσαύτως παντοδαπὰ ποικίλματα προσαρμόττοντας τοῖσι φθόγγοις τῆς λύρας, πάντα οὖν τὰ τοιαῦτα μὴ προσφέρειν τοῖς μέλλουσιν ἐν τρίσὶν ἔτεσι τὸ τῆς μουσικῆς χρήσιμον ἐκλήψεσθαι διὰ τάχους.* (Edit. Carol. Frider. Hermann, vol. V., pg. 230, Leipzig, B. G. Teubner, 1894.)

[2]) Guidonis Aretini micrologus de disciplina artis musicae. cap. XV. Gerbert script. II, pg. 14—18.

[3]) Gevaert: musique de l'antiquité II, pg. 268 ff., mélopée antique pg. 34.

[4]) Gevaert: musique de l'antiquité II, pg. 497.

[5]) ibid. I, pg. 53.

[6]) Villoteau: Abhandlung über die Musik der alten Ägypter (Deutsche Übersetzung. Leipzig 1821, Breitkopf & Härtel) pg. 27.

[7]) A. I, pg. 309.

dehnt (εἰ-ει-ει-ει-ει-ειλίσσετε)[1]. Philochoros von Athen (200 v. Chr.) endlich berichtet von der Einführung des συριγμός durch den Virtuosen Lysander von Sikyon, — desselben συριγμός, der wahrscheinlich auch unter dem σύρμα des Ptolemaios ca. 4. Jahrhundert später gemeint ist[2]). Man sieht also: genau derselbe Entwickelungsgang, wie wir ihn bisher noch immer von der Musik der Naturvölker an bis zur Musik der höchsten Kulturvölker des Orients zu verfolgen Gelegenheit hatten, genau derselbe Entwickelungsgang läßt sich auch in der altgriechischen Musik nachweisen: aus anfänglich uraltertümlich-primitiver, monoton innerhalb engster Grenzen (zwei, drei, vier Töne Umfang) sich bewegender Melopöie entwickelt sich durch schrittweise, Ton um Ton vordringende Erweiterung des Umfanges eine allmählich immer mannigfaltigere, reichere und immer mehr melismatische Melopöie, bis schließlich aus ihr eine in verschwenderischester Fülle von Schnörkeln, Trillern und Arabesken schwelgende Ornamentik hervorsprießt. Aber dieser ganze, so reiche technische Apparat läßt sich auch hier (wie ähnlich früher bei der Untersuchung der orientalischen Musik) auf einige Haupttypen zurückführen. Daß das primitive *portamento* und alle ihm verwandten Ornamente, wie Schleifer usw., hier in erster Linie zu nennen sind, haben wir schon vorhin gehört; hierher gehört u. a. das Zeichen ὑφέν für die enge Verbindung zweier Töne über einer Silbe, wie es z. B. in der Inschrift von Tralles vorkommt[3]), oder das von Bellermann nicht beachtete Zeichen ~ für das auch bei den Arabern und überhaupt den Orientalen so beliebte Ornament schleiferartiger Vorschläge[4]) wie etwa

,

ebenso die so ungemein häufig aus eingeschobenen Tönen gebildeten Figuren wie z. B.: , (statt ) usw.,

[1]) Gevaert: musique de l'antiquité II, pg. 12.

[2]) ibid. II, pg. 268 ff. Betr. Überhandnehmen dieser chromatischen und enharmonischen Koloraturen vd. Ri. I, 1. Teil, pg. 154 ff.

[3]) Kuhlo l. c. pg. 7, 8. Vd. Rowb. II, pg. 127 (betreffend das *Portamento* in der altgriechischen Musik, ibid. 127—133 seine Verwandtschaft mit der Enharmonik).

[4]) Vd. Fétis III, pg. 231—234 sowie überhaupt die ganzen, hochinteressanten Ausführungen Fétis' über die altgriechische Ornamentik, ibid. pg. 231—240 (mit zahlreichen Notenbeispielen von pg. 235—240). Wenn Fétis auf Grund der Vergleichung und auffallenden Übereinstimmung der altgriechischen mit der orientalischen Ornamentik den Schluß nahelegt, daß die ursprünglich orientalische Abstammung der Hellenen in dem orientalischen Charakter ihrer Ornamentik einen überraschend getreuen Ausdruck finde, so möchte diese Beobachtung vielleicht dahin zu restringieren sein, daß dieser ornamentale Typus eben ein allgemeiner Entwickelungstypus ist, der, ohne an räumliche oder anthropologische Grenzen (geographische oder Rassenunterschiede) gebunden zu sein, immer und überall auftritt, wo und sobald die musikalische Entwicklung des Naturmenschen einmal einen gewissen Grad erreicht hat, in eine gewisse Phase eingetreten ist.

Vorschläge, wie z. B.



und die so beliebten Synkopen und synkopenartigen, schluchzerähnlichen Vorschläge und kurzen Schleifer[1]). Ob auch die als πλοκή schon erwähnte Abschweifung der Stimme von einem Tone aufwärts oder abwärts im Sinne der (ihr vielleicht auch im Namen verwandten, vielleicht gar von ihr abstammenden?) mittelalterlichen *plica* zu deuten und daher hier anzuführen, oder ob sie mehr im Sinne der noch später zu besprechenden ἀγωγή, also mehr als melodisches Konstruktionsprinzip aufzufassen wäre, etwa ähnlich dem mittelalterlichen *color*[2]), muß angesichts der stellenweise wenig klaren Quellen und unserer daraus resultierenden unzureichend sicheren Kenntnis des Wesens dieser Manier dahingestellt bleiben. Das besonders beliebte Auftreten derartiger appoggiatur- oder portamentoartiger Manieren am Schlusse — z. B. in der Melodie von Tralles:

[3])

—, (vielleicht auch am Anfang äquivalent der rhythmischen *Anakrusis*[4])) wäre dann eine charakteristische Illustration für jenes gleichsam ahnend vorwegnehmende Auftreten der Anfänge architektonischer Profilation, wie wir es schon auf viel tieferen Stufen, sogar in der Musik der Naturvölker usw., beobachteten. Doch ist das alles viel zu unsicher und vor allem der Mangel an ausreichendem Material altgriechischer Melodiebeispiele viel zu fühlbar, als daß man es wagen dürfte, hier irgendwelche Schlüsse ziehen zu wollen. Die vorhin erwähnten synkopenartigen Vorschläge bilden, — besonders, wenn sie auf ein und derselben Tonstufe verbleiben, wofür sich ebenfalls in der

[1]) Über diese sowie ähnliche (und überhaupt die altgriechischen) Ornamente vergleiche die oben zitierte Arbeit von J. F. Bellermann (zuerst veröffentlicht im Programm des Gymnasiums zum grauen Kloster, Berlin 1840) sowie Crusius: Die delphischen Hymnen pg. 118 und die daselbst angegebene Literatur, ferner Gevaert: mélopée antique pg. 46, 127, 386, Fétis III, pg. 152, Rowb. II, pg. 114 ff.—129, Kirchenmusik. Jahrb. XXIV., Jahrg. 1911, pg. 40 ff. (P. Coelestin Vivell l. c. Abschnitt: Die Zierformen der antiken und der gregorianischen Melodie) und Philipp Spitta: Eine neugefundene altgriechische Melodie (V. f. M. X, pg. 105 ff.). Übrigens findet sich schon in den bei Delaborde I, pg. 38 ff. notierten Beispielen altgriechischer Gesänge der von Fétis, Gevaert und Spitta betonte Appoggiaturcharakter gewisser altgriechischer Tonwendungen stellenweise recht gut erkannt und wiedergegeben. Ob nicht auch die von Spitta l. c. pg. 106 erwähnte und beschriebene Figur der ἀνάκλασις (Umbiegung) hierher zu rechnen, also als synkopen-schleiferartige Manier anzusprechen sein dürfte, getraue ich mich hier mangels einer ausreichenden Anzahl von Beispielen zur vergleichenden Einsichtnahme nicht zu entscheiden.

[2]) Vgl. Guido Adler: Wiederholung und Nachahmung in der Mehrstimmmigkeit V. f. M. II, pg. 274 ff.

[3]) Gevaert: mélop. pg. 46, 386.

[4]) ibid. pg. 127. Vgl. hierzu Mathis Lussy: l'anacrouse dans la musique moderne, Paris 1903, pg. 11 ff. und 27 ff. (*anacrouses fleuries, brodées* usw.).

altgriechischen Melopöie[1]) ebenso Beispiele finden wie wir ihnen auch in der orientalischen Musik begegneten — die natürliche Überleitung zu jener Form der Zerlegung eines Tons in mehrere Teile, wie wir sie schon auf niederen Entwickelungsstufen angetroffen haben und wie sie in der altgriechischen Melopöie durch die *πεττεία, τονή, μονή, στάσις* usw. verkörpert wird. Ähnliche Zerteilungen langer Töne in mehrere kürzere:

wiederholen sich bekanntlich in gewissen synkopenartigen Zerschleifungen des Mittelalters — nach einer Stelle bei Prosdocimus de Beldomandis[2]) zu schließen —, gewissen *ochetus*- und *plica*-Arten[3]), in Vorschlägen bei den *Troubadours-*, *Trouvères-* und *Déchanteurs*-Gesängen, endlich in den betonten, kurzen Vorschlägen des ungarischen, französischen, norwegischen, schottischen *(scotch snap!)* Volksliedes usw., sie finden sich aber ebenso auch in der noch heute bei unseren modernen Sängern beliebten Manier, bei Kadenzen einen Ton lang auszudehnen, zu zerreißen, in synkopierte Figuren oder Tonstöße zu zerschleifen. In der griechischen Musik nun spielt diese Zerschleifung oder Zerdehnung eine große Rolle; daß sie auch auf rein sprachlichem Gebiet, als vokale Ornamentik, im Altgriechischen vorkommt, haben wir schon früher an dem Beispiel des homerischen *ἠέλιος* statt *ἥλιος* gesehen. Was nun diese altgriechischen Zerschleifungsfiguren, die *πεττεία, μονή, τονή* und *στάσις* anbelangt, so herrscht zwar bekanntlich bei den über sie berichtenden Quellenschriftstellern[4]), also vor allem Euklid, Bacchius, Aristides Quintilianus, Bellermanns Anonymus, Manuel Bryennios u. a., nicht immer Übereinstimmung, so nennt z. B. Bacchius *μονή*, was bei Euklid *πεττεία* heißt, und *στάσις*, was dort *τονή* genannt ist, während wieder Aristides Quintilianus mit Übergehung der *τονή* beide Arten von Tonwiederholung und Tonaushalten mit *πεττεία* bezeichnet u. dgl.; aber im wesentlichen, im gemeinsamen Grundcharakter aller dieser Typen stimmen sie ja doch überein. In der Tat löst sich dieser scheinbare Widerspruch auch ohne weiteres, wenn man sich von den Ausführungen des ersten Hauptteiles her erinnert, daß entwicklungsgeschichtlich zwischen diesen beiden Typen eine feste Grenze ja eigentlich gar nicht besteht, sondern beide ganz unmerklich aus rein physiologischen Gründen in-

---

[1]) Vgl. Spitta l. c. pg. 105; ibidem auch die Stelle des Prosdocimus de Beldomandis.

[2]) Coussemaker script. III, pg. 224.

[3]) Vgl. z. B. die Notenbeispiele bei Fétis V, pg. 250 ff. (Gesänge des Boninus, Perotinus usw.) sowie in Riemanns Handbuch der Musikgeschichte I. Bd., Leipzig 1905, pg. 207—223 (Notenbeispiele) sowie V. f. M. IV: Oswald Koller: Der Liederkodex von Montpellier, pg. 38, 50 ff.

[4]) Über *πεττεία* usw.: Euklid pg. 22, Bacchius pg. 12, Aristides Quintilianus pg. 29, Manuel Bryennios pg. 503 bei Bellermann l. c.

einander übergehen: jeder lang ausgehaltene Ton zerfällt eo ipso in mehrere Teiltöne oder Teilstöße:

da zu seiner Intonation ein einmaliger Akt der hierzu erforderlichen Muskelkontraktion des Stimmapparates wegen deren zu kurzer Dauer nicht ausreicht und daher immer wieder neue Muskelkontraktionen notwendig sind, also dadurch immer wieder neu eintretende Stimmstöße erfolgen. Also schon aus rein physiologischen Gründen, sozusagen aus phonetisch-technischen Instrumentationsrücksichten, wird naturgemäß

zu usw.

Die Figur der altgriechischen πεττεία, also z. B.



identifiziert sich so im letzten Grunde mit der oben erwähnten noch heute üblichen Sängermanier, mit der sie auch die weitere Gemeinsamkeit teilt, daß, — sowie jene bei der Kadenz, also am Schlusse eines Abschnittes und beim Übergang zum nächsten, auftritt —, so auch die πεττεία, wie von Ptolemaios, Aristides Quintilianus[2]) u. a. ausdrücklich bezeugt wird, zur Vermittlung der Übergänge aus einer Tonart in die andere diente, wovon sie ja sogar auch ihren Namen (bei Plato πεττευτής) erhalten zu haben scheint[3]): der überleitende Ton wurde nämlich ausgehalten, wiederholt, die Stimme verweilte auf ihm, so daß er als Ende des früheren und Anfang des folgenden Abschnittes gleichsam eine Brücke vom ersteren zum letzteren bildete. Diese Funktion der πεττεία ist nicht allein wegen der hieraus eventuell herauszulesenden architektonischen Profilationstendenz interessant, sondern auch wegen der Analogie mit ähnlichen Fällen derartiger Ornamentierung in unserer neueren Musik. Denn wenn u. a. Beethoven in der Waldsteinsonate an nachfolgender Stelle[4]) den Triller setzt:




1) Fétis III, pg. 204.

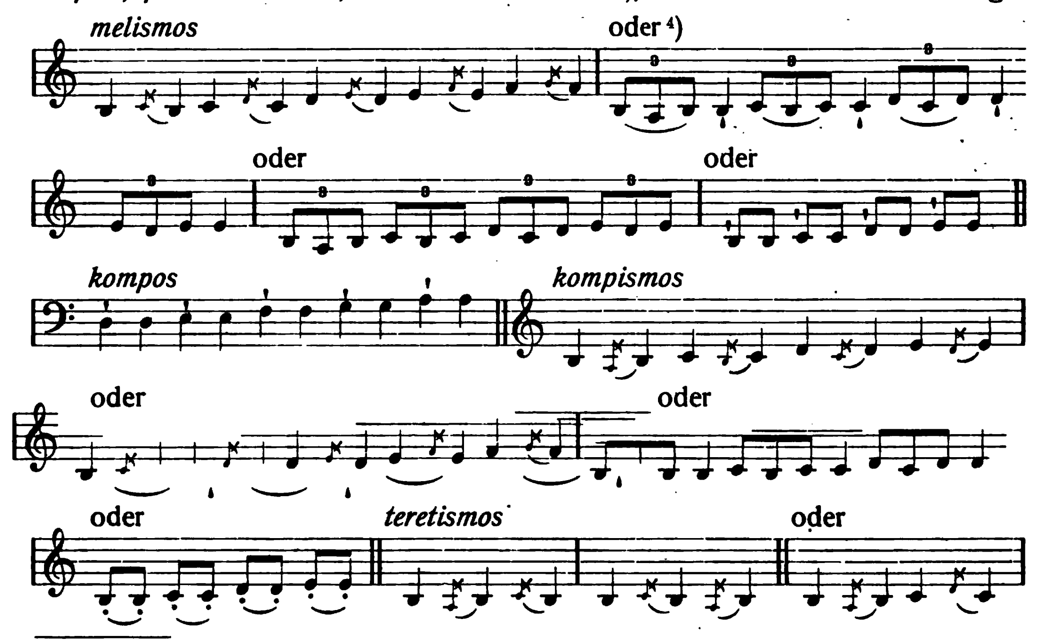
2) Aristides Quintilianus pg. 96, vd. Bellermann l. c. und Gevaert: musique de l'antiquité I, pg. 377, 381 ff., 384 ff.

3) Bellermann, ibid. (beim Ptolemaios- und Aristides-Quintilianuszitat) pg. 19, 20 ff.

4) Beethoven. Sämtliche Klaviersonaten in einem Bande, herausgegeben von Louis Köhler u. Richard Schmidt. Edition Peters, Leipzig. pg. 260 (und schon früher pg. 252, 254, 257),

so trifft auch hier an allen Stellen dieser Anwendung der kadenzierende Charakter zu. In diesem Sinne hat auch schon Gevaert[1]) auf die Bedeutung der πεττεία als charakteristischen Tones für die Bestimmung der Tonart hingewiesen, die sie der mittelalterlichen *repercussio* ebenbürtig zur Seite stellt.

Weitere Tonfiguren, die im Wesentlichen auf Tonwiederholung beruhten, waren wohl auch der dem altindischen Kampa oder Kampana wenn nicht wesensgleiche[2]), so doch ähnliche κομπισμός (dessen Verwandtschaft mit dem Kampa schon im Namen zum Ausdruck kommt), unserem Bockstriller entsprechend, und der μελισμός, wiederholtes Anschlagen eines Tones auf derselben Silbe. Diese beiden Ornamente, deren innige Beziehung zu Hyphen und Diastole schon in ihrer graphischen Bezeichnung, einer Kombination der genannten beiden, zum Ausdruck kommt, ferner der mit dem κομπισμός wohl identische κόμπος sowie die sich hieran in der formalen Entwickelungsreihe anschließenden Typen: *prokrusis, ekkrusis, prokrusmos, ekkrusmos, prolepsis, eklepsis, prolemmatismos, eklemmatismos* usw.[3]), die in ihrer Aufeinanderfolge:




[1]) Gevaert, musique de l'antiquité I, pg. 377 und 381 ff.

[2]) Fleischer, Neumenstudien I, pg. 84.

[3]) Uber alle diese Verzierungstypen vd. die näheren Ausführungen bei Gevaert: musique de l'antiquité I, pg. 386—390 und 420 ff., Fétis III, pg. 152—157, F. Bellermann l. c. pg. 19 ff., Ri. I, 1. Teil, pg. 26, 120, Rowb. II, pg. 114 ff.—129, A. I, pg. 438 ff. und Kirchenmusikal. Jahrb. XXIV., Jahrg. 1911, pg. 40 ff. (P. Coelestin Vivell l. c. Abschnitt: Die Zierformen der antiken und der gregorianischen Melodie).

[4]) Die mit „oder" angeführten Varianten gehen auf die Divergenzen der betreffenden Beschreibungen bei den Quellenschriftstellern zurück, von denen namentlich Bryennios (lib. III, cap. 3) und der Bellermannsche Anonymus sich stellenweise widersprechen oder doch abweichen.




den Übergang vom roh sinnlichen, lang ausgehaltenen, gezogenen oder wiederholten Ton bis zur architektonischen Konstruktion auf das Deutlichste veranschaulichen, (— wobei übrigens festzuhalten ist, daß nach Manuel Bryennios lib. III, cap. 3 je zwei der soeben angeführten Bezeichnungen sich auf ein und dieselbe Tonformel bezogen, insofern diese je nach ihrer Anwendung

in der Gesangsmusik oder in der Instrumentalmusik




genannt wurden[1] —), sind auch darum noch von besonderem Interesse, da sie in ihrem melodischen Charakter und Habitus gewissen Haupttypen der Ornamentik des gregorianischen Gesangs entsprechen[2]), als deren Vorläufer man sie ansehen muß; so *prolepsis* dem *podatus, prokrusmos* dem *cephalicus, ekkrusmos* dem *salicus, kompismos* (in der Version



der *bistropha* oder *bivirga, teretismos* vielleicht dem *gutturalis* usw. Zugleich aber erkennen wir in all den Formeln obenstehender Tabelle sehr wohl einen Teil jener periheletischen Schnörkel und Ornamenttypen wieder, wie sie uns in der Melopöie der orientalischen Kulturvölker schier bis zum Überdruß begegneten[3]). Im altgriechischen Ornamentenschatz offenbart sich also in auf-

---

[1]) Gevaert: musique de l'antiquité I, pg. 389 (nach Bryennios pg. 481).

[2]) ibid. pg. 386 ff.

[3]) Ich verstehe daher nicht, warum Fétis III, pg. 154 die Ausführung des Teretismos in der Form



für unmöglich, weil unausführbar, hielt. Schließlich sind doch diese ganzen Schnörkel nichts anderes als Doppelschläge und Perihelesen, wie sie uns in der orientalischen Musik nicht bloß fortwährend begegnen, sondern wo man viel kompliziertere und für europäische Begriffe noch „unausführbarere" findet als die obigen, die sich, wenn man transkribiert, ohnehin zahm genug präsentieren:



fälliger Anschaulichkeit die entwickelungsgeschichtliche Bedeutung und Mission der altgriechischen Musik überhaupt: nämlich Vermittelung und Überleitung von der Melopöie der orientalischen Kulturvölker zu der des Abendlandes und Mittelalters, des gregorianischen Gesangs. Dies zeigt deutlich die vergleichende Analyse der auf uns gekommenen Reste der altgriechischen Musik[1]). Indem diese, von monotonstem Kantillieren auf ganz wenigen, eng nebeneinanderliegenden Tönen ausgehend, sich bis zum Besitze üppigster, reichster Fioriturеn und Passagien emporarbeitete, indem in ihr Melopöietypen wie




[1]) Von Werken über die uns erhaltenen Reste altgriechischer Musik und von Notenbeispielen wurden für das vorstehende Kapitel benutzt: Fétis III, pg. 177 ff., pg. 215—218, 233—246. — Gevaert: musique de l'antiquité I, pg. 132—450; mélopée antiq. pg. 39—54, 386—389, 400—412, 454—462, 483 ff. — Zeitschrift d. I. M. G. I, Jahrg. 1899/1900, 3. Heft, pg. 49—62 (Fleischer: Sind die Reste der altgriechischen Musik noch heute wirksam?) — S. I. M. G. I, 1899/1900, pg. 334—340 (H. Abert: Der neue Aristoxenosfund von Oxyrhynchos). — Dechevrens: science musicale, étude I, pg. 397—399, 409. — Ernest David & Mathis Lussy: histoire de la notation musicale, livre II, chap. I, pg. 17—36. — Rud. Westphal: Musik des griechischen Altertums, Leipzig, Veit & Comp., 2. Bd., 1878, 1883. — Riemann: Handbuch der Musikgeschichte, I. Bd. (Altertum und Mittelalter bis 1450. 1. Teil. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1904) Kap. VII, § 25, pg. 233—245 („Die erhaltenen Reste griechischer Kompositionen"). — Congrès international d'histoire de la musique, tenu à Paris . . . 1900. Documents, mémoires et voeux publiés par les soins du M. Jules Combarieu, Paris 1900, librairie Fischbacher, pg. 63 ff. (Julien Tiersot: le premier hymne Delphique), pg. 70 ff. (Theodor Reinach: „sur la transcription du premier hymne Delphique" und Elie Poirée: une nouvelle interprétation rhytmique du second hymne à Apollon). — Proceedings of the musical association XXIV, London 1898, pg. 125—138 (C. F. Abdy Williams: „ancient Greek music"). — Oskar Fleischer: Die Reste der altgriechischen Tonkunst, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1899. — Ambros I, pg. 59 ff., 80 ff., 265 ff. — Fr. Bellermann: Die Hymnen des Dionysios und Mesomedes, Berlin 1840. Fragmentum Graecae scriptionis de musica, Berlin 1840. — Tzetzes: Die altgriechische Musik in der griechischen Kirche, München 1874, speziell pg. 130 ff. — Vereinzelte Notenbeispiele noch bei Schneider: Geschichte des musikalischen Liedes in geschichtlicher Entwickelung I, pg. 65 ff. (wie auch Heinr. Jul. Hennigk: Kurzer Grundriß der Geschichte der Musik bei den Völkern des Altertums, Dresden 1837, veraltet). — Endlich A. Thierfelder: „Altgriechische Musik. Sammlung von Gesängen aus dem klassischen Altertum vom 5. bis 1. Jahrhundert v. Chr. nach den überlieferten Melodien" (Leipzig, Breitkopf & Härtel) und John Frederic Rowbotham: history of music, 2 vol., London 1885—1887, II, pg. 470 ff., 476 ff., 633 ff., sowie Kirchenmusik. Jahrb. XXIV., Jahrg. 1911, pg. 40 ff. (Vivell l. c.)

jener reiche ornamentale Schatz gegenübersteht, den wir oben besprochen haben, liegt ihre große Bedeutung für die allgemeine Entwickelungsgeschichte der Musik darin, daß die Griechen unter allen bisher besprochenen Kulturvölkern einerseits das akzentische Prinzip mit schärfster Konsequenz bis zur höchsten Ausbildung und Blüte durchführten, andererseits dabei aber auch in der Entwickelung der melismatischen Melopöie den Höhepunkt erreichten, insofern sie durch Zusammensetzung der Figuren ἀγωγή und πλοκή, *anaklasis*, *syrma* usw. zu musikalisch-architektonischen Gebilden wie *Synthesis* und *Analysis* und damit zur musikalischen Symmetrie, zur bewußten, konsequenten Durchführung und Anwendung des primär-ästhetischen und architektonischen Prinzips gelangten. Nach den Berichten des Ptolemaios, Plutarch, Anonymus, Aristoxenos, Bacchius, Gaudentius, Martianus Capella, Aristides Quintilianus, Euklides, Bryennios usw., die übrigens in manchen Punkten voneinander abweichen, bezeichneten die angeführten Namen gewisse Tonfiguren oder Stimmfortschreitungen, die je nach der aufsteigenden oder absteigenden Richtung, der Art ihrer Zusammensetzung u. dgl. wieder in einzelne Unterarten unterschieden wurden, so die ἀγωγή in eine ἀγωγή εὐθεῖα, ἀγωγή ἀνακάμπτουσα und ἀγωγή περιφερής, die πλοκή in eine ἀναπλοκή, καταπλοκή und συμπλοκή usw. Geschah die Fortschreitung ununterbrochen in Sekunden, so hieß sie ἀγωγή, und zwar εὐθεῖα, wenn sie aufsteigend, ἀνακάμπτουσα, wenn sie absteigend, und περιφερής, wenn sie aus beiden Bewegungen zusammengesetzt war. War die Bewegung sprungweise, also andere Intervalle eingemischt, dann hieß sie πλοκή, und wurde, analog der ἀγωγή und ihren drei Arten, beim Aufsteigen ἀναπλοκή, beim Absteigen καταπλοκή, bei der Vereinigung συμπλοκή genannt. *Syrma* scheint der πλοκή verwandt gewesen zu sein, *anaklasis* das Gegenteil der ἀγωγή.




[1]) Über diese Figuren vd. Bellermann: Anonym. pg. 82 ff., 86 ff., Fétis III, pg. 204 ff., Ambros I, pg. 483 ff., Riemann I, 1. Teil, pg. 242 ff., Gevaert: musique de l'antiquité I, pg. 389 ff. (nach den Berichten des Anonymus, Aristoxenos, Bacchius, Gaudentius, Martianus Capella, Aristides Quintilianus, Euklides, Bryennios, Hesychios, Photios, Suidas usw.)

*Synthesis* heißt nun bekanntlich jene Figur, welche durch die Zusammensetzung von *agoge* und *anaklasis* entsteht, indem diese zugleich in stufenweisem Aufwärtssteigen je einen Ton höher wiederholt werden, also



*Analysis* analog jene Figur, bei der beide Elemente in umgekehrter Reihenfolge und stufenweise abwärtssteigend wiederholt wurden, also:




Indem diese Tonformeln zu langen Reihen zusammengesetzt wurden, entstanden so melodische Konstruktionen, die, bereits durchaus durch das Gesetz der musikalischen Symmetrie geregelt, so in klarster Weise das zum Durchbruch gelangte primär-ästhetische Moment zum Ausdruck bringen; zugleich sind sie in architektonisch-konstruktiver Hinsicht darum für die Geschichte der Melopöieentwickelung von besonderer Bedeutung, da sie — meines Wissens zum erstenmale in der Musikgeschichte — das Auftreten der Sequenz zeigen. Es ist merkwürdig, daß — soviel ich wenigstens weiß — hierauf noch nie aufmerksam gemacht worden ist; solange als es also nicht geschehen sollte, daß etwa eines Tages irgendwelche Gesänge aus der Zeit des vorgriechischen, etwa des orientalischen, Altertums entdeckt und entziffert würden, die das Gegenteil beweisen, muß man wohl den Griechen das Verdienst zuerkennen, eines der wichtigsten architektonischen Konstruktions- und zugleich auch musikalisch-heuristischen Prinzipien entdeckt und angewendet zu haben, zugleich mit dem Korrelat der musikalischen Sequenz in der linearen graphischen Darstellung, dem Mäanderornament. In der Tat ist es wohl auch wirklich mehr als ein bloßer Vergleich, der diese beiden Gebilde nebeneinanderstellt; es ist eine wirkliche Wesensverwandtschaft, ja -gleichheit, nur mit den selbstverständlichen phänomenalen Modifikationen. Alle diese langen, symmetrisch gebauten Tonreihen wie die soeben genannten oder die auf analoge Weise durch Kombinationen der früher genannten Figuren (*pro-* und *ekkrusis, pro-* und *ekkrusmos, pro-* und *eklepsis, pro-* und *eklemmatismos* usw.) und durch Unterlegung geeigneter Solmisationssilben (wie: *to ta te tea tae toa teo too*

*toe toao toeo teoe teae, tonno, tanna, tenne* usw.) gewonnenen Solfeggien[1]) des griechischen Altertums sind eigentlich nichts anderes als Tonmäander, die dann von den Byzantinern und vom Abendlande übernommen und weiter überliefert wurden. Ob nicht auch eine andere melismatische Form der späteren abendländischen Musik, der *jubilus* und das *neuma* des gregorianischen Gesangs, ihrem Ursprung nach auf Vorbilder in der altgriechischen Musik, auf die *ᾠδαὶ κεχυμέναι* (in der Instrumentalmusik *διαψηλάφημα* oder *διάψαλμα* genannt)[2]) zurückzuleiten sind, wäre eine dankenswerte Aufgabe für eine Spezialuntersuchung; jedenfalls zeigen die letzteren in ihrem Wesen — gänzlich ungebundenes Sichergießen in Melismen ohne leiseste Rücksicht auf oder Beschränkung durch irgendwelche Zeitdauer oder Rhythmik, also ähnlich unserer *cadenza a piacere* bei den Klassikern — eine auffallende Ähnlichkeit mit dem Charakter des *jubilus,* und es ist vielleicht auch kein Zufall, daß die Wiederaufnahme und Neubelebung sowie Weitergestaltung desselben zur Sequenz durch Notker Balbulus in St. Gallen in eine Zeit fällt, wo Byzanz seinen durch Karl den Großen erschlossenen Verkehr mit dem Abendlande auf das regste aufrecht hält und auf allen kulturellen Gebieten einen nahezu faszinierenden Einfluß auf dieses ausübt, nicht zuletzt auf dem Gebiet der Musik, wo es mit seiner Musiktheorie, seinen Tonarten usw. bald zum Führer, Berater und Lehrer sowie Gesetzgeber des Abendlandes wird. Wie lange die Reminiszenzen an die antike Tradition und altgriechische Musikornamentik noch fortlebten, zeigt wohl am charakteristischesten die Tatsache, daß, mehr als ein Jahrtausend nach dem Untergang der antiken Welt, in Italien, von Artusi, unter Berufung auf „*gli antichi*" der Versuch gemacht wird, ähnliche Kunstausdrücke einzuführen: „*conducimento (quando si trova un progresso ordinato), rettitudine (quando una parte procede di grado in grado verso l'acuto), ritorno (vice versa), circoito (quando procede verso l'acuto per grado e verso il grave per salto), complicamento (quando nel modo di cantare si ritrova una scambievole posizione de intervalli), giuoco (reiterata percussione fatta spesse volte), fermezza (una continuata stazione di voce)*" usw.[3]), — Termini, unter deren Hülle wir die wohlbekannten Typen *agoge, ploke, petteia* usw. sofort erkennen. Und es ist wieder kein Zufall, daß ein solcher Versuch von Italien ausgeht, von jenem Lande, dessen Volk wie kein anderes der europäischen Völker an warm überquellender, üppig sinnlicher Farben-, Formen- und Klangfreude den Hellenen des Altertums nahesteht, jenen Griechen, deren Klang-

---

[1]) Über altgriechische Solfeggien vd. Gevaert: musique de l'antiquité I, pg. 420 ff., 389 usw. und Ch. Em. Ruelle: la solmisation chez les anciens Grecs. S. I. M. G. IX, pg. 512 bis 530 (speziell pg. 525—529: Zusammenstellung der Figuren: *ἀγωγή, ἀνάλυσις, τετράσημος, ἑξάσημος, ὀκτάσημος, ἑνδεκάσημος, δωδεκάσημος* usw.). Uber die byzantinischen und abendländisch-mittelalterlichen Solfeggien vd. weiter unten sowie das zweite Buch dieses Teils.

[2]) Gevaert: musique de l'antiquité I, pg. 390, Anonym. Bellermann, § 95.

[3]) Ambros IV, pg. 428.

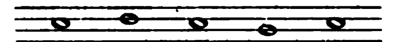
rausch einen ihrer Söhne, den Anonymus Bellermanni[1]), zu den Worten veranlaßt hat: bei der Ausführung der *agoge* und *anaklasis* solle man die Töne möglichst lang aushalten, denn ein eine Zeit hindurch ausgehaltener Ton sei eine Quelle des Vergnügens für das Ohr.

In der byzantinischen Musik und im neugriechischen Kirchengesang tritt uns als Grundlage und Ausgangspunkt seiner ganzen Entwickelung das schon von der armenischen und altgriechischen Musik her uns wohlbekannte Akzentschema einer hohen, mittleren und tiefen Stimmlage entgegen: *ὀξεῖα, βαρεῖα* und *ἐλαφρόν* (also korrespondierend den antiken *τόνοι*: *Acut, Gravis* und *Circumflex* oder dem armenischen *sour, pouth* und *barouk*). Auch zu den übrigen Klassen der genannten Tonzeichensysteme hat die byzantinische und neugriechische Musiktheorie ihre Korrelate: den antiken Hauchen, *spiritus asper* und *spiritus lenis* (armenische harte und weiche Intonation, *pouch*) korrespondieren im spätmittelgriechischen System[2]) (seit dem 8. Jahrhundert) vier Hauchzeichen oder *πνεύματα*, unter denen das Zeichen der *ὑψηλή* an das des *spiritus asper* erinnert, den *χρόνοι longa* und *brevis* (armenisch *ergar* und *sough*) die Zeichen *ὀλίγον* und *πεταστή*, und den antiken Zeichen *apostrophos, hyphen* und *diastole* (armenisch: *dzounk*, — Gleichbleiben der Tonhöhe —, *thacht*, kurzes, schluchzerartiges Unterbrechen mit Rückkehr auf annähernd gleiche Tonhöhe, und *thour*, Trennung mit plötzlichem Abgleiten der Stimme) die byzantinischen *apostrophos* und *tzakisma*, dessen Verwandtschaft mit der altgriechischen *diastole* (= *separatio*, Trennung) schon in seinem Namen (*τζάκισμα* = *distractio*, Trennung, Bruch) zum Ausdruck kommt. Wichtig für uns wegen der Übereinstimmung mit dem von uns bisher bei allen beobachteten Völkern konstatierten Entwickelungsgang ist, daß in den bis zum 8./9. Jahrhundert aufeinanderfolgenden drei byzantinischen Zeichensystemen deutlich die Tendenz immer steigender Annäherung zu rein musikalischer Tonhöhenbezeichnung zu konstatieren ist; während das frühmittelgriechische System offenbar nur einfacher Rezitation diente, bedeutet das spätmittelgriechische Tonzeichensystem eine rein musikalische Gesangschrift: die *τόνοι* bezeichnen hier bereits ein Fortschreiten der Tonbewegung um einen Halb- oder Ganzton, die „Hauche" einen Melodiesprung um eine Terz oder Quinte. Zwischen den beiden Tonstufen der *ὀξεῖα* und *βαρεῖα* liegt das *ἴσον* (der dem altindischen Mitteltone *madhyama* und der altgriechischen *μέση* entsprechende Mittelton, von dem aus die Stimmbewegungen nach auf- und abwärts ausgehen), von jedem um einen Tonschritt entfernt, so daß auch hier der *Circumflex*, das *Elaphron*, das Sinken der Stimme um eine Terz bedeutet. Wie der indische *prachaya* und die antike *prosodia media* ist es der fortwährend wiederkehrende Hauptton; daher steht

[1]) Anonym. Bellermann, § 78 (bei Gevaert l. c. I, pg. 389).

[2]) Fleischer, Neumenstudien I, pg. 68, 74, 75 (für diese ganze Darstellung des byzantinischen Akzentsystems).

es meist als Anfangszeichen und an den Interpunktionsstellen[1]). So ist sie hier denn auch der Angelpunkt für die Kristallisation jener feststehenden Tonfälle, die, ursprünglich als Pneuma nur der Satzgliederung dienend, allmählich zu musikalischen Tonformeln, Kadenzen, versteinern. (Es ist sehr bezeichnend, daß das Ur- und Idealschema aller Kadenz:



das ganze Gerüst und den ganzen Apparat der Urmelodie und Urrezitation gleichsam versteinert zu einer einzigen Formel, sozusagen in photographischer Verkleinerung, in sich enthält: Mittelton, Hochton, Mittelton, Tiefton und abermals Rückkehr zum Mittelton. So ist die Kadenz und das aus ihr hervorgehende Melisma im letzten Grunde nichts anderes als die für spätere, höhere Entwickelungsstufen selbstverständlich und gleichgültig gewordene, daher immer mehr zusammengezogene, zusammengeschrumpfte und zuletzt zu einer kurzen Formel versteinerte Urmelodie. Der Punkt aber, an dem dieser Kristallisations- und Versteinerungsprozeß einsetzen, sich ansetzen konnte, war die Stelle der natürlichen Satzgliederung, der Interpunktion, und in diesem selbst wieder der Ansatz- und Ausgangspunkt der Mittelton, das Ison). Die byzantinischen Akzentzeichen des frühen Mittelalters stehen in engster Beziehung zur Satzgliederung, noch viel auffälliger als die armenischen Akzente[2]). Die Lehre vom Pneuma, der Satzgliederung, ist hier schon scharf ausgeprägt. Wir haben schon früher gesehen, wie dadurch, daß sich am Ende der Sätze je nach deren Wesen und Charakter (fragend, behauptend, einleitend, abschließend) verschiedene Tonfälle ganz von selbst einstellten, das Pneuma aus einem je nach Maßgabe der Interpunktion längeren oder kürzeren Pausieren am Ende der Satzglieder zum Zwecke des Atemholens (*πνεῦμα* = Atemholen) zu einem Tonfall, einer Kadenz und daraus hervorwachsend schließlich zu einem Melisma ward. Der allmähliche Übergang des Pneumas in die musikalische Kadenz, das schrittweise Emporwachsen aus der Rezitation in die Melodie, vom Satzgliederungstonfall zur musikalischen Tonformel, läßt sich in der byzantinischen Musik recht gut verfolgen. Der oben erwähnte Fortschritt der drei aufeinanderfolgenden byzantinischen Tonzeichensysteme zu immer wachsender tonaler, musikalischer Bestimmtheit sowie die Entstehung einer Interpunktionsneumenschrift, des Punktneumas[3]), in Anlehnung an die antike Interpunktion, stellen einige Marksteine an diesem Wege dar. Während die ursprüngliche Anzahl der byzantinischen Akzentzeichen des frühen Mittelalters in Übereinstimmung mit den altgriechischen Prosodien zehn ist[4]), werden ihrer im selben Maße, als bei wachsender Entwickelung und

[1]) ibid. pg. 84.
[2]) ibid. pg. 124.
[3]) ibid. pg. 95.
[4]) ibid. pg. 124.

Ausbildung des Systems die Nuancierung der Satzgliederung eine immer feinere und sorgfältigere, die Verschiedenheit der Tonfälle daher eine immer größere wird, immer mehr. So hat schon Burney gegenüber einigen wenigen, sparsam angebrachten Akzenten der ältesten byzantinischen liturgischen Bücher in jenen aus dem 7., 8. und 9. Jahrhundert schon 14 Tonzeichen gefunden[1]), und im zehnten und den folgenden Jahrhunderten nimmt die Zahl dieser Zeichen immer mehr zu, während sich zugleich in der Bedeutung der einzelnen Zeichen vom 9. bis zum 13. Jahrhundert starke Veränderungen vollziehen[2]). Wichtig für die Betrachtung des von uns verfolgten Entwickelungsprinzipes ist, daß in den ältesten bekannten Formen der byzantinischen Notenschrift (10. Jahrhundert) die Sprachakzentzeichen vollkommen selbständig und unabhängig neben den der Melodienotierung dienenden, steigende und fallende Tonbewegung anzeigenden Zeichen bestehen und daß — im Gegensatze zur altgriechischen Musik, in deren erhaltenen Resten Silben, die den *accentus acutus* tragen, auch melodisch durch Stimmbiegungen nach oben hervorgehoben werden — hier der *Acut* keinen höheren musikalischen Ton erhält oder ihn wenigstens nicht bedingt[3]). Dies zeigt offenbar, daß die byzantinische Musik zu dieser Zeit bereits längst über das Entwickelungsstadium sprachlich akzentischer Profilation hinaus war, daß sie sich bereits von der engbogigen Miniaturarchitektonik syllabischer Profilation emanzipiert[4]) und zu einer Architektonik weiterer rhythmischer Bogen, nämlich der des Satzbaues und zur Profilation seiner architektonischen Glieder, kurz, zum Pneuma, zum Interpunktionstonfall (im Gegensatz zum Silbentonfall früherer, niederer Entwickelungsstufen), zur Kadenz emporgearbeitet hatte. Ganz im Einklang mit dieser Entwickelungstendenz und der nunmehr eingetretenen Unabhängigkeit der Melodieführung von den Akzenten steht eine weitere Begleiterscheinung: daß wir nämlich schon im 10. Jahrhundert die Sprachakzente mit der Bedeutung rhythmischer Zeichen (betonte, gute Zeiten) vorfinden, und daß sie den Rhythmus regeln, d. h. die Taktordnung bestimmen[5]), wie dies aus ihrer strengen Nachbildung in nach gleicher Melodie zu singenden Strophen[6])

[1]) Kiesewetter: Über die Musik der neueren Griechen, nebst einer Abhandlung über die Entdeckung des Herrn Fétis an der Tonschrift der heutigen Griechen. Leipzig 1838, pg. 37.

[2]) Vgl. Fleischer: Neumenstudien III. Teil. Berlin 1904 (bei Georg Reimer) pg. 10 ff., und Riemann: Musiklexikon, Artikel: byzantinische Musik, pg. 209.

[3]) ibid. Artikel: Akzent und pg. 209.

[4]) Über die Rhythmik der griechischen Kirchengesänge vd. Ed. Bouvy: Poëtes et mélodes; étude sur les origines du rhytme tonique dans l'hymnographie de l'église Grecque. Nimes 1886. — (G. Paléologue: *ὁ ῥυθμὸς ἐν τῇ ἐκκλησιαστικῇ μουσικῇ* 1903, angeführt bei Riemann l. c. pg. 210, war mir leider nicht zugänglich.) — H. Stevenson: Du rhytme dans l'hymnographie de l'église Grecque. Paris 1876. — P. Aubry: Le rhytme tonique dans la poésie liturgique et dans le chant des églises chrétiennes au moyen âge. Paris 1903.

[5]) Riemann l. c. pg. 209 und Artikel: Akzent.

[6]) Für den Strophenbau byzantinischer Kirchengesänge vd. W. Christ und M. Paranikas:

hervorgeht, sowie daß in den späteren Formen der byzantinischen Notenschrift an den Stellen der Sprachakzente besondere Zeichen — *ἀργίαι*, Gewichtszeichen — auftreten. Vervollständigt wird das Bild dieses Entwickelungsganges noch durch das Auftreten gewisser, rein nur zur Erleichterung des Verfolges des melodischen Zusammenhangs dienender Zeichen[1]), — eine bezeichnende Illustration dafür, zu welcher Geschlossenheit der melodischen Linie der oben besprochene Entwickelungsgang bereits geführt hat. Parallel mit der Evolution in dieser Richtung geht auch der Prozeß zunehmender Erweiterung des Tonumfanges und Bereicherung des Tonmaterials. Wie stark die älteste byzantinische Melopöie die Herrschaft des primitiven Moments, der Tonwiederholung und Vorherrschaft eines einzigen Tones, aufweist, zeigt die ganze Tontheorie, von der schon oben die Rede war; wie schwer und langsam aber sich die byzantinische Musik zur Emanzipation davon und zur Vorstellung anderer Intervalle durchringt, wie schwer ihr namentlich die separatistische Vorstellung der einzelnen, individualisierten, bestimmten Tonstufe wird, dafür ist wohl der schlagendste Beweis der, daß die byzantinische Notenschrift nur für die einzelne Tonbewegung, für den Tonschritt, ein Zeichen hat, zur absoluten Fixierung der einzelnen, individuellen Tonstufe aber sich nicht aufzuschwingen vermag, — offenbar, weil die an dem Niveau des Isons und der sich um dieses drehenden Perihelesen klebende Vorstellungskraft sich von diesem nicht zu emanzipieren und zur Vorstellung der individuellen, einzelnen, absoluten Tonstufe emporzuheben imstande ist und nur mit Mühe zu der des Tonschrittes, der Tonbewegung, als solcher gelangt. Hiermit in voller Übereinstimmung steht, daß die Byzantiner die Tonskala der *νεώτεροι* des Aristoxenos und Plutarch wieder gewissermaßen zur Anfangsperiode der Entwickelung der griechischen Musik zurückführen, indem die byzantinische Skala von der *ὑπάτη* zur *νήτη* genau den Umfang hat wie das schon vor Terpanders Zeit bestehende dorische Heptachord, zu dem Terpander selbst erst die höhere Oktave hinzufügte[2]). Indem allmählich nun Ton um Ton zu diesem ursprünglichen Besitz dazu erobert wurde, und indem bei wachsender Ausbildung des Tonsinns die Aufmerksamkeit sich auf das Verhältnis der einzelnen Töne und Stufen der Tonreihe zueinander richtete, ihre Intervalle und deren Reihenfolge zum Gegenstand der Beobachtung machte, und je nach den hieraus gewonnenen Schematen die Töne in verschiedene Reihen und Gruppen geordnet und zusammengestellt wurden, gelangten die Griechen

---

Anthologia Graeca carminum Christianorum, Leipzig 1871, und I. Pitra: Hymnographie de l'église Grecque. Rom 1867.

[1]) Vd. Riemann: Die Metrophonie der Papadiken als Lösung der Rätsel der byzantinischen Neumenschrift S. I. M. G. IX/$_1$ 1907, ferner byzantinische Zeitschrift XVII, pg. 540ff. und Zeitschrift der I. M. G. IX/$_1$ 1908, pg. 118—123 (Der Schlüssel der altbyzantinischen Neumenschrift).

[2]) Westphal: Griechische Harmonik und Melopöie pg. 164.

zu ihren Tonarten, Transpositionsskalen usw., tonalen Kristallisationssystemen, wie die Mineralogen auf ähnlichem Wege zum Besitze ihrer hexagonalen, tetragonalen, monoklinischen, rhombischen u. dgl. Kristallisationssysteme gelangten. Analoge Verhältnisse finden wir in der byzantinischen Musik wieder; auch hier kristallisieren sich gewisse tonale Axensysteme heraus: die byzantinischen Tonarten usw.[1]), und der Niederschlag und Ausdruck dieser Verhältnisse sind gewisse Tonfälle, die schließlich zu festen, fertigen Formeln und Schablonen versteinern, Intonationsformeln oder Kadenzen, die für die betreffende Tonart charakteristisch sind und nur in ihr angewendet werden dürfen. (Tabelle VI A zeigt diese Kadenzen für den vollständigen Umlauf der Tonarten nach Villoteaus Zusammenstellung[2]). Daß diese Formeln stets am Anfang und am Schlusse auftreten, zeigt einen charakteristischen Parallelismus zu dem von uns bisher noch überall beobachteten Prozeß der Bildung der Melodie und des Melismas von den genannten Stellen aus; wie an den einzelnen architektonischen Gliederungsstellen zunächst Tonfälle auftreten, wie diese allmählich zu musikalischen Kadenzen werden, und wie schließlich durch immer feinere Nuancierung und sorgfältigere, mannigfaltigere Kräuselung der melodischen Linie der Kadenzierung immer mannigfaltigere melodische Gebilde entstehen, ist schon im vorigen hinlänglich skizziert worden. Das Schlußergebnis dieses Prozesses ist endlich die Entstehung jenes reichen Schatzes von Melismen, Figuren, Manieren und sonstigen Kunstmitteln, deren graphische Darstellung die Neumenzeichen[3]) der Papadiken bedeuten. Be-

---

[1]) Über die byzantinischen Tonarten usw. vd. außer den bereits anfangs zitierten Werken von Chrysanthos: *εἰςαγωγὴ εἰς τὸ θεωρητικὸν καὶ πρακτικὸν τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς*, Paris 1821 (Rignoux), und: *θεωρητικὸν μέγα τῆς μουσικῆς*. Tergestae 1832 (Mich. Weiß). — Heinrich Reimann: Zur Geschichte und Theorie der byzantinischen Musik, Leipzig 1889 (in V. f. M. Bd. V. pg. 322 ff. u. 373 ff.). — W. Christ: Über die Harmonik des Manuel Bryennios, München 1870. — S. G. Hatherly: a treatise on Byzantine music. London 1892. — P. I. B. Rebours: Traité de psaltique; théorie et praxis du chant de l'église Grecque. Paris 1906. — P. J. Thibaut: Über ekphonetische Notation (Byzantinische Zeitschrift 1899, I), Assimilation des „Echoi" Byzantins et des modes Latins avec les anciens tropes Grecs und Les notations Byzantines (in „Congrès international de la musique tenu à Paris 1900, documents, mémoires et voeux, publiés par les soins du M. Jules Combarieu), ferner Origine Byzantine de la notation neumatique de l'église Latine, Paris 1907. — Papadopulos Kerameus: *Βυζαντινῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς ἐγχειρίδια* (Byzantinische Zeitschrift VIII, 1900). — Bourgault Ducoudray: études sur la musique ecclésiastique Grecque. Paris 1877. — Hugo Riemann: Die *μαρτυρίαι* der byzantinischen liturgischen Notation. München 1882. — Dom Hugues Gaïsser: Le système musical de l'église Grecque. Rom 1901. (Wossnessenskys Werk: „Über den ostgriechischen Kirchengesang vom Altertum bis zur Neuzeit" war mir leider nicht zugänglich.)

[2]) Villoteau l. c. pg. 794 ff. und Fétis IV, pg. 25 ff. Vd. auch Chrysanthos: Theoretikon, lib. IV, cap. V, pg. 135 ff. und pg. 169 ff.

[3]) Zusammenstellungen, bez. Beschreibungen und Erklärungen der byzantinischen Neumen findet man in folgenden Werken, die für den vorliegenden Abschnitt zur Benutzung herausgezogen worden sind: Villoteau l. c. I, pg. 794 ff. (in der Oktavausgabe tom. XIV, pg. 380 ff.), Kiesewetter: Musik der neueren Griechen, Leipzig 1838, Chrysanthos: *θεωρητικόν* usw., lib. II,

kanntlich zerfallen diese Zeichen in zwei große Hauptabteilungen: die der einfachen und die der zusammengesetzten Zeichen; zu den ersteren gehören die sechs absteigenden *(apostrophos, duo apostrophoi, aporrhoe, kratema hyporrhooe, elaphron, chamile)* und die acht aufsteigenden *(oligon, oxeia, petasthe, kuphisma, pelasthon, kentema, duo kentemata, hypsile)*, zu den letzteren die großen oder stummen Zeichen, auch große Hypostasen genannt. (In Tabelle VI B sind die durch die wichtigsten dieser Neumen bezeichneten Tonfiguren zusammengestellt)[1]. Auf die nähere Beschreibung der einzelnen Figuren sowie auf andere Details (z. B. die Scheidung der Zeichen in „Körper" und „Geist", deren je eines der einen Gattung mit je einem der anderen Gattung verbunden wird) hier einzugehen, ist um so weniger Veranlassung, als von all diesen Dingen eingehende, detaillierte Beschreibungen vorhanden sind[2]; uns kam es hier ja nur darauf an, die Entstehung dieser Melismen aus dem Pneuma zu verfolgen[3], ein Prozeß, der, wie wir gesehen haben, sich hier, in der byzantinischen Musik, ebenso nachweisen läßt, wie wir ihn schon in der orientalischen Musik wahrnehmen konnten und wie er uns auch im gregorianischen Gesang abermals begegnen wird. Alle diese Verzierungsformeln und Manieren — denn mit wenigen Ausnahmen sind alle großen Hypostasen Gesangsmanieren und wurden z. B. u. a. auch von Villoteaus Gesangsmeister zu Kairo als solche erklärt — lassen auch mehr oder weniger deutlich die drei von uns bei den übrigen Völkern bisher noch immer beobachteten Typen der einfachen Tonwiederholung oder des lang ausgehaltenen Tones, des dem primitiven *portamento* verwandten Tonschleifens und endlich primär-ästhetische

---

cap. IV, pg. 60 ff., εἰςαγωγή usw., pg. 53 ff., Joh. Tzetzes l. c. pg. 130 ff., Ambros II, pg. 88; Fétis I, pg. 301 ff. (bez. IV, pg. 24), Fleischer: Neumenstudien III. Bd., Abtlg. C: Die spätgriechische Tonschrift (Berlin 1904, Georg Reimer) pg. 19 ff. — Ernest David und Mathis Lussy: histoire de la notation musicale, Paris 1882, livre III, chap. II, pg. 59 ff. — Congrès international d'histoire de la musique Paris 1900, documents, mémoires et voeux publiés par .. Jules Combarieu, Abtlg. musique Byzantine, pg. 91 ff. (Thibaut: les notations Byzantines) und pg. 98 ff. (Dom Hugues Gaïsser: l'origine et la vraie nature du mode dit „chromatique oriental"). — Fétis IV, pg. 23 ff. — H. Riemann: Die Metrophonie der Papadiken S. I. M. G. IX, pg. 29 ff. und Zeitschrift I. M. G. IX, pg. 119 ff. (Schlüssel der altbyzantinischen Neumenschrift).

[1]) Nach Villoteau l. c. pg. 794 ff., Fleischer: spätgriechische Notenschrift pg. 59 ff., Kiesewetter l. c., Fétis IV, pg. 46—51 usw.

[2]) Vd. z. B. außer den soeben angeführten Arbeiten von Villoteau, Kiesewetter, Riemann, Gaïsser, Thibaut, Hatherly u. a. die eingehenden Beschreibungen und Übertragungen in Fleischers Neumenstudien III, pg. 33 ff. und Kap. VII (darin namentlich pg. 59—62) sowie Abtlg. C (Übertragungen, pg. 11 ff.), und spätgriechische Tonschrift pg. 19 ff., 28—35, 52 ff. usw.

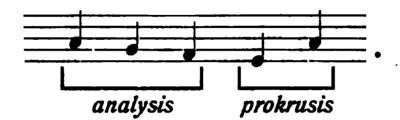
[3]) Vgl. hierzu Hugo Riemann: „Les Heirmoi de Pâques dans l'office Grec" (Besprechung von Dom Hugues Gaïssers Werk in Zeitschrift der I. M. G. VII, pg. 17 ff., speziell die Ausführungen über κυριεύεσθαι und ὑποτάσσεσθαι), ferner Fr. Praetorius: Über die Herkunft der hebräischen Akzente, Leipzig 1901, und: Die Übernahme der frühmittelgriechischen Neumen durch die Juden, Leipzig 1902, endlich Joh. Tzetzes: Über die altgriechische Musik in der griechischen Kirche, München 1874, pg. 130 ff.

Tongruppierungen und Kombinationen erkennen. Zu der ersten Klasse gehören die uns von der altgriechischen Musik her wohlbekannten Manieren der *πεττεία* (wiederholtes Anschlagen desselben Tones) und der *τονή*, die entweder *κατὰ μίαν προφοράν* (d. i. in einer *prolatio,* durch einmaliges Aushalten) erfolgen kann, oder indem man auf denselben Ton mehrere Silben singt[1]). Auch der *melismos* sowie *pro-* und *eklemmatismos* sind hier wegen des in ihnen liegenden Momentes der Wiederholung desselben Tons anzuführen: ersterer entsteht, wenn derselbe Ton öfters als einmal auf einer artikulierten Silbe gesungen wird, die beiden letzteren sind die bekannten Tonfolgen wie

*prolemmatismos.* *eklemmatismos.*



Der *prokrusis* (auch *ὑφ ἓν ἔσωθεν* genannt) und der *ekkrusis* (auch *ὑφ ἓν ἔξωθεν*) korrespondiert die vokale *prolepsis* und *eklepsis,* ähnlich wie dem instrumentalen *prokrusmos* und *ekkrusmos* der vokale *prolemmatismos* und *eklemmatismos.* Analog wie in der altgriechischen Musik ist die Rolle von *kompismos, teretismos, diastole* usw. Diese Manieren sowie die *πλοκή* und *ἀγωγή* (aufsteigend in der *συναφή*, absteigend in der *diazeuxis*) bilden die Elemente, aus deren Kombination und Verbindung miteinander oder mit der *analysis* jene analogen Tongruppen entstehen, wie wir sie in der altgriechischen Musik antrafen. Der *prolepsis* und *prokrusis,* die auch *enechema* genannt werden, geht immer die *analysis* voraus. Es gibt bekanntlich eine *analysis* im Gesange und im Instrumentalspiel: die erstere ist die stufenweise Bewegung der emmelischen Töne von der Höhe nach der Tiefe, die *analysis organica* dagegen die stufenweise Folge von enharmonischen Tönen in derselben Richtung, so daß also z. B. die Verbindung der *analysis* mit der *prokrusis* lautet:




Das primär-ästhetische Moment dieser Arten von Tongruppen und -zusammensetzungen ist schon bei Besprechung der altgriechischen Musik zur Sprache gekommen und braucht daher hier nicht weiter erörtert zu werden. Ob hierher nicht auch die in der bekannten Handschrift von Montecasino angeführte *sirenimpha* (die Figur



[1]) Vgl. für diese und die ganze folgende, kurze Besprechung der byzantinischen Verzierungstypen und Manieren Heinrich Reimann: Zur Geschichte und Theorie der byzantinischen Musik (V. f. M. V) pg. 384 ff. sowie die ganze dort angezogene Quellenliteratur.

am Anfang eines Stückes)[1]) zu rechnen ist, kann bei dem Dunkel, das über diese Neume verbreitet ist, hier nicht entschieden werden; die Ähnlichkeit des Klanges ihres Namens sowie auch der mit ihr im Zusammenhang erwähnten Tonbezeichnungen *tricanos, cuphos, bubos, chamilon, anaton, scalpidon, ionicon, boarmos* mit dem Griechischen macht wenigstens den byzantinischen Ursprung derselben wahrscheinlich. (Wie weit übrigens, nebenbei bemerkt, diese byzantinischen Formen in der abendländischen Musik nachwirkten, dafür ist vielleicht ein charakteristisches Beispiel, daß die letzte absteigende Hälfte der *sirenimpha* — die sich also deckt mit den ersten vier Tönen der Verbindung von *analysis* und *prokrusis* — im 15. und 16. Jahrhundert unter den *accentus ecclesiastici* als *accentus finalis* wieder erscheint.) Auch hier findet, wie bei den Hellenen des Altertums, die Verbindung dieser Tonformeln zu ganzen Koloratursystemen oder Solfeggien statt, die mit ihren nur aus der Tendenz, den Tönen des Gesangs einen phonetischen Anhalt zu geben, hervorgegangenen, den Solmisationssilben unserer Solfeggien ähnlichen Phonationssilben *neane, noeane, noeagis* usw. in dem durchaus konzentischen und melismatischen Charakter ihrer melopöischen Struktur eine auffallende Ähnlichkeit und Übereinstimmung mit jenen Gesängen zeigen, die uns — schon in der altchristlichen Frühzeit als *vox exultationis et laetitiae* und heute noch im orientalischen, z. B. koptischen und syrischen Kirchengesang über dem Halleluja ungemein beliebt — in den griechischen Handschriften des 13. und 14. Jahrhunderts ebenso wie in den slavischen Neumationen des 16. Jahrhunderts mit zur Erleichterung der Phonation unterlegten Solmisationssilben wie *ϱε, τε, χε, εϱϱε, τεϱϱε, αγχα* usw. begegnen[2]). (Übrigens werden auch heute noch im Gesangsunterrichte derartige, eingeschobene Silben wie *erre, terre* aus dem gleichen Grunde verwendet.) Welch ein bedeutender Anteil diesen letzterwähnten Gesängen an der Förderung der Entwickelung der Melodik zukommt, — insofern das melismatische Singen so auch in die übrigen Gesänge eindrang und auf diese Weise die Gesangstexte zu einer völligen Nebensache machte, die Rücksicht auf den Gesangstext allmählich gänzlich fallen gelassen wurde und nur die Melodik und ihre Gesetze in erster Linie in Betracht kamen, die Sprache und ihre Gesetze aber erst in zweiter Linie, — dies alles wird noch später ausführlicher in anderem Zusammenhang zur Sprache kommen. Hier sei nur im Vorbeigehen auf ein Moment aufmerksam gemacht: daß nämlich die altgriechischen und byzantinischen Solfeggien, wie sie uns z. B. von Bellermanns Anonymus, von Bryennios u. a. überliefert worden sind[3]), überraschend klar,

---

[1]) Vd. Gerbert: De cantu et musica sacra potissimum. Typis S. Blasianis 1774, 2 Bde., vol. I, lib. 2, cap. 2 (Mönch von Montecasino ex 11. Jahrhundert, zitiert bei P. Ambros Kienle: Notizen über das Dirigieren mittelalterlicher Gesangschöre V. f. M. I. pg. 164 ff.). Vgl. Fleischer, Neumenstudien I., pg. 37, 104, 109 (sirenimpha).

[2]) Fleischer, Neumenstudien II, pg. 111.

[3]) Vd. Bellermann: anonymi scriptio usw. pg. 19 ff., 86 ff. (§ 78 und § 95), Bryennios

in gleichsam systematisch geordneter Reihenfolge — genau derselben Reihenfolge, wie sie auch der allgemeine, historische Entwickelungsgang der Melopöie beobachtet, — sämtliche Phasen des onto- wie phylogenetischen Entwickelungsprozesses im Lehrgange des Gesangsunterrichtes wiederkehrend aufweisen: Langaushalten eines Tons, dann Verbindung mit einem zweiten, stufenweises Fortschreiten zu immer weiteren Intervallen, schließlich Verbindung der einzelnen Elementarformeln zu größeren Phrasen usw. Da dies bekanntlich auch für den Lehrgang unseres heutigen Gesangsunterrichtes ebenso zutrifft wie für den der alten italienischen und französischen Gesangschulen, — wovon im 4. Buch dieses Hauptteils noch ausführlicher die Rede sein wird —, so wird man hierin wohl einen neuerlichen Beweis für die Übereinstimmung des ontogenetischen mit dem phylogenetischen Entwickelungsschema erblicken dürfen.

Der zweite primitive Haupttypus endlich, der des portamentoartigen Tonschleifens, steht auch hier wieder in innigstem Zusammenhang mit den chromatischen und enharmonischen Intervallen, die für die byzantinische und neugriechische Kirchenmusik so ungemein charakteristisch sind und ihr jene schon so oft bemerkte und besprochene, auffallende Ähnlichkeit mit dem orientalischen Kirchengesange und der Musik der Orientalen überhaupt verleihen. Nicht bloß, daß — wie in dieser letzteren — ein gewisses Näseln unentbehrliche Ingredienz des Vortrages ist, — derart, daß neugriechische Musiktheoretiker dafür einen eigenen Terminus technicus, *endophonon*, eingeführt haben[1]) —: auch das Ziehen der Stimme durch $^1/_2$-, $^1/_4$- und $^1/_8$-Töne, nach Art der Araber usw., ist in der byzantinischen und neugriechischen Musik so überwiegend, daß — zusammen mit den zahllosen Schnörkeln, Läufen, Sprüngen, Trillern und sonstigen in orientalischer Maßlosigkeit überwuchernden Verzierungen — als Gesamteindruck für den Europäer der eines wüsten Geheules, Schluchzens und Gurgelns resultiert[2]). So zeigen denn auch die Notenbeispiele byzantinischer Musik, wie sie in zahlreichen Werken[3]) zu-

---

lib. III, cap. 3, pg. 481 ff., Gevaert: musique de l'antiquité I, pg. 420 ff., Riemann: Studien zur Geschichte der Notenschrift 1878, Kap. 1. Ambros II: (Kap. Byzantinische Musik).

[1]) Kiesewetter: Musik der neueren Griechen, pg. 30, Anmerkung. Vd. Chrysanthos: *εἰςαγωγὴ εἰς τὸ θεωρητικόν* usw. (*ἐνδόφωνον*), sowie *θεωρητικὸν μέγα τῆς μουσικῆς*, lib. V, cap. III, pg. 183—192 (*τωρινὸς τρόπος τοῦ μελίζειν*).

[2]) Vgl. Villoteau l. c. I, pg. 794 ff. (über das portamentoartige Stimmschleifen) und pg. 826 ff. (Viertel- und Achteltöne), Kiesewetter l. c. pg. 30 ff., 39 ff. und Fétis: biographie universelle des musiciens 1. Auflage. Paris 1835, I. vol. (Resumé philosophique de l'histoire de la musique), Sulzer (Vorrede zu „Schir Zion"), endlich Dom Hugues Gaïsser: l'origine et la vraie nature du mode dit „chromatique oriental" (in „Congrès international d'histoire de la musique", Paris 1900, documents, mémoires et voeux, publiés par Jules Combarieu) pg. 98 ff. sowie Riv. mus. VIII, fasc. 1 (1901): Ella Adaïewsky: les chants de l'église Grecque Orientale, pg. 47.

[3]) Vd. von älteren Werken: Gerbert: de cantu et musica sacra usw., St. Blasien 1774. II. vol. (mit Schriftproben), Villoteau l. c. I, pg. 826 ff., G. R. Kiesewetter l. c., Gevaert: mu-

sammengestellt sind, all die besprochenen Merkmale auf das deutlichste, wenngleich die Schrift naturgemäß manches (z. B. das Näseln, das Heulen und Gurgeln usw.) nicht darzustellen vermag. (Vgl. Tabelle VI C); dazu kommt noch, daß die Improvisation der Sänger den ohnehin durch die Neumen schon vorgezeichneten Verzierungen noch kompliziertere neue hinzufügt[1]). Dies wird ihnen um so leichter, als die Bewegung des griechischen Kirchengesanges an und für sich schon eine gemäßigte ist[2]), daher eo ipso zur Anbringung von Verzierungen einlädt. So kommt denn schon rein äußerlich, im Charakter der Melopöie, der Zusammenhang mit der orientalischen Musik zum Ausdruck, ein Zusammenhang[3]), der entwickelungsgeschichtlich nicht

---

sique de l'antiquité I, pg. 293, Fétis IV, pg. 23 ff., Eitners Monatshefte für Musikgeschichte III, 1871 (Schafhäutl: Über die Musik der byzantinischen Kirche) pg. 157—178. Von neueren Werken: Hatherly: a treatise on Byzantine music, London 1892 (Alexand. Gardner), Notenbeispiele pg. 82—161 (speziell pg. 135, 153 ff. griechische Kirchengesänge). — Fétis: biographie universelle, vol. I (resumé philosophique usw.). Paris 1835. — W. Christ und M. Paranikas: anthologia Graeca carminum Christianorum, Leipzig 1871. (Anhang: Transkriptionen liturgischer Gesänge.) — L. A. Bourgault Ducoudray: études sur la musique ecclésiastique Grecque, mission musicale en Grèce et en Orient, janvier-mai 1875. Paris 1877. — Dechevrens: études de science musicale, Paris 1898, 3 vol. (vol. I: pg. 196, 215, 408. vol. III: documents pg. 99 bis 160). — V. f. M. V: Heinrich Reimann: Zur Geschichte und Theorie usw. l. c. — Congrès international d'histoire de la musique, Paris 1900, documents, mémoires et voeux publiés par Jules Combarieu. Abtlg.: musique Byzantine (mit den bereits zitierten Arbeiten von Thibaut und Gaïsser). — Riv. mus. Ital. VIII. (Fratelli Bocca, Torino 1901) pg. 43—74 und 579—602. Ella Adaïewsky: les chants de l'église Grecque Orientale (mit zahlreichen Notenbeispielen, darunter viele frühbyzantinische, durchwegs höchst archaistische Gesänge). — Joh. Tzetzes: Über die altgriechische Musik in der griechischen Kirche, München 1874. — Dom Hugues Gaïsser: le système musical de l'église Grecque. Rom 1901 (mit zahlreichen, höchst interessanten und ungemein wertvollen Transkriptionen uralter griechischer Kirchengesänge, speziell pg. 114 ff. und 126 ff. sowie appendice, 8 pg. Notenbeispiele). — Zeitschrift Écho d'Orient V. année Nr. 6 (Septembre 1902) pg. 343—353: J. Thibaut: la musique instrumentale chez les Byzantins (ohne Melodiebeispiele). — Pierre Aubry: le rhytme tonique dans le chant des églises Chrétiennes au moyen âge, Paris 1903 (mit Transkriptionen griechischer Kirchengesänge auf pg. 24—79). — Gaïsser: les „Heirmoi" de Pâques dans l'office Grec. Rome 1905 (imprimerie de la propaganda). — Vgl. hierzu die Besprechung dieses Werkes durch Hugo Riemann in Zeitschrift der I. M. G. VII, pg. 15—19. — Oskar Fleischer: Neumenstudien III. Teil: Die spätgriechische Tonschrift, Berlin 1904, Georg Reimer (pg. 19—69 und Abtlg. C pg. 1—43 Transkriptionen byzantinischer Kirchengesänge). — Riemann: Handbuch der Musikgeschichte I. Bd., 2. Teil, pg. 112 ff. (byzantinische Gesänge mit sehr reicher Koloratur und üppigsten Verschnörkelungen) sowie derselbe: Der Schlüssel der altbyzantinischen Neumenschrift, Zeitschrift I. M. G. IX, pg. 120—123 (Melodietranskriptionen) und: Die Metrophonie der Papadiken S. I. M. G. IX, pg. 9—28 (ebenfalls). Vgl. schließlich noch Am. Gastoué: Catalogue des manuscrits de musique Byzantine de la bibliothèque nationale de Paris et des bibliothèques publiques en France, Paris 1907, sowie die reiche Literaturangabe bei Fleischer l. c. II, pg. 10—16.

[1]) Villoteau l. c. pg. 828.

[2]) Kiesewetter l. c. pg. 39.

[3]) Über den Zusammenhang der byzantinischen Musik mit der orientalischen, bzw. deren

bloß wahrscheinlich, sondern notwendig wird, wenn man mit Gevaert[1]) annimmt, daß Koloratur und Melismatik nur im leichteren Genre und in der Volksmusik des hellenischen Altertums angewendet worden, der hohen, ernsten Kunst dagegen fremd geblieben seien. Abgesehen von dem Widerspruche, in den man mit den oben (bei Besprechung der altgriechischen Musik) angeführten Fakten gerät, ergibt sich dann allerdings die Schwierigkeit, wie die historische Entwickelung der byzantinischen Musik im melismatischen Sinne zu erklären, bzw. auf welche Faktoren sie zurückzuführen, auf welche grundlegenden Umwälzungen und Übergänge die so gänzlich geänderte Entwickelungstendenz zurückzudatieren sei. Andererseits muß aber wieder zugestanden werden, daß trotz der üppigwuchernden Melismen noch im heutigen griechischen Kirchengesange stellenweise unverkennbar die alte rezitativische Melopöie der Antike zutage tritt, wie sich ja auch so manche neugriechische Kirchengesangsmelodie unschwer auf das uns wohlvertraute Urschema aller Rezitation und Melopöie zurückführen läßt[2]). (Man vergleiche z. B. nur die ersten Beispiele von Melodien unter C auf Tabelle VI, die sich ohne weiteres in diesem Sinne analysieren lassen!) Dazu kommt, daß noch im 13. Jahrhundert die byzantinischen älteren Neumen nach ihrer Stellung einen syllabischen Gesang anzeigen oder wenigstens einen solchen bedeuten, wo auf eine Textsilbe nur hin und wieder eine bescheidene Notengruppe kommt[3]). Auch stand das Aufkommen der ältesten konzentischen Form des christlichen Gesangs, der Troparien (seit dem 5. Jahrhundert, — Cedrenus nennt Anthymus und Timokles unter Kaiser Leo dem Großen, 457—474, als die ersten Troparienkomponisten —)[4]) in tiefstem, innerstem Gegensatz zum urchristlichen Rezitativ, — ein Gegensatz, der übrigens schon von den Zeiten der griechischen Musik her als Gegensatz zwischen akzentischem und konzentischem Prinzip bestand, wenn er auch vielleicht noch nicht bewußt formuliert worden sein mochte. Wir haben schon im bisherigen Verlauf unserer Studien gesehen, wie wahrscheinlich schon im alten Morgenlande diese zwei verschiedenen Stile wenigstens im Prinzip vorhanden waren: die altindischen Opfergesänge, die altarabischen Totenlieder u. dgl. einerseits, die orientalische Volks-

---

Entstehung und Entwickelung aus oder unter dem Einflusse der orientalischen vd. Gaïsser: système musical usw. pg. 118 ff.; über den Einfluß der orientalischen Chromatik und Enharmonik speziell pg. 123 ff.

[1]) Gevaert: mélopée antique (introduction pg. XXVIII). Vgl. Gaïsser l. c. pg. 132 ff. und 147 ff.

[2]) Vgl. u. a. Ella Adaïewsky: les chants de l'église Grecque Orientale, Riv. mus. VIII, fasc. 1 (1901), pg. 47 ff., speziell die sehr eingehenden Ausführungen über die Technik der griechischen Kirchengesänge in den Abschnitten: „Les hymnes de l'église d'Orient" pg. 53—60, und „le caractère général des chants de l'église d'Orient" pg. 65—70. — Vd. ferner Gaïsser l. c. pg. 132 ff., 147 ff.

[3]) Ambros II, pg. 88.

[4]) Fleischer, Neumenstudien II, pg. 119 ff.

musik und Tanzmelodik andererseits repräsentieren diese Polarität, die vielleicht für die ganze Musik des alten Morgenlandes (und vielleicht des Altertums überhaupt?) annähernd etwa als Gegensatz zwischen ritueller (heiliger, Priester-) musik und Volksgesang und -tanz formuliert werden könnte (vom Rassengegensatz hier vorläufig abgesehen). Ob vielleicht auch bei den Griechen des Altertums dieser Gegensatz zwischen Priester- und Volks-, liturgischer und profaner Musik in einer analogen Stilpolarität sich geoffenbart haben mag — ähnlich wie Gevaert an der oben erwähnten Stelle einen Unterschied zwischen melismatischen, kolorierten *cantilènes joyeuses ou tristes* und einer *art sérieux* annimmt — muß wohl, mangels entscheidenden Beweismaterials, vorläufig eine offene Frage bleiben. Aber es scheint mir, daß dies für die Frage, die uns hier beschäftigt, auch völlig irrelevant ist, indem uns die Analogie mit den bisher analysierten Phasen des von uns beobachteten Entwickelungsprozesses eine, wie mich dünkt, ungezwungene Lösung des Problems anbahnt. Wir haben bei der Betrachtung des Entwickelungsganges der altgriechischen Musik gesehen, wie diese, von einem Urgesang ganz weniger Töne ausgehend, zuletzt zu einer Höhe raffiniertesten Virtuosentums, übersprudelndster Koloratur und kompliziertester Schnörkeln und Verzierungen gelangte. (Wieviel hiervon auf Rechnung der Einflüsse der benachbarten orientalischen Musik kommt, bleibe dahingestellt; nur ganz flüchtig sei hier im Vorübergehen die Frage aufgeworfen, ob man nicht — abgesehen von der wohl nicht mehr kontrollierbaren Beeinflussung in den ältesten Jahrhunderten der griechischen Geschichte — vielleicht drei solcher großen Wellen auf das Abendland, und hier natürlich zunächst auf Griechenland, herüberflutender orientalischer Kultur unterscheiden muß: die erste in den auf die Perserkriege folgenden Jahrhunderten freundlichen Verkehrs mit Kleinasien, die zweite die alexandrinische und hellenistische Epoche, die dritte in den letzten zweieinhalb bis drei Jahrhunderten des römischen Kaiserreichs, mit ihren das Abendland überflutenden kleinasiatischen mystischen Kulten, dem syrischen Christentum usw. In der Musik des Abendlandes hat jede solche Welle mächtige Spuren hinterlassen; die erste im Aufblühen der altgriechischen Enharmonik, die zweite in der Vorbereitung des orientalischen Kirchengesanges, die dritte im ambrosianischen, gregorianischen und byzantinischen Kirchengesange.) Mit dem Auftreten des Christentums erfolgte, wie auf allen übrigen Kulturgebieten, so auch auf dem der Musik der Rückschlag gegen die herrschenden Prinzipien des klassischen Altertums; das urchristliche Rezitativ verdrängte die Koloratur, das akzentische Prinzip das in den letzten Jahrhunderten der griechisch-römischen Kultur zum Durchbruch gelangte konzentische. Und nun setzt hier, in Byzanz, wieder der uns wohlbekannte Entwickelungsprozeß ein, wie wir ihn bisher noch immer bei unserem Rundgang durch Rassen und Kulturen wiederkehren sahen: auf dem durch den Schutt der abgelebten altgriechischen Musik gelegten Niveau erhebt sich der neue Bau der byzantinischen Musik, derselbe

Entwickelungsgang mit genau demselben Schema, denselben Phasen usw. wiederholt sich, aber gleichsam ein Stockwerk höher, eine Umdrehung an der Schraubenspirale weiter aufwärts, weiter- und fortbauend auf dem von der Vorzeit Geschaffenen. So beginnt denn auch die byzantinische Musik wieder mit wenigen Tönen, kehrt schon rein äußerlich zur Urzeit, zum vorterpanderschen dorischen Heptachord zurück[1]), wie wir vorhin gehört haben, und wie in jener Zeit, tritt auch hier wieder der alte Zucht- und Lehrmeister der Melopöie, das akzentische Prinzip, auf den Plan, um in straffer Disziplin und strenger Zucht das Kind solange sicher zu geleiten und vorwärts zu führen, bis es, allmählich seiner Zuchtrute entwachsen, stark und selbständig genug ist, ungegängelt festen Trittes weiterzuschreiten. Dies ist immer und stets die Mission des akzentischen Prinzips in der Musikgeschichte; sie ist es auch hier. Und so sehen wir denn auch hier, wie langsam und allmählich, Schritt für Schritt die Melopöie sich emporarbeitet, Ton für Ton dazuerobert, sich vom Niveau rein sprachlichen, akzentischen Tonfalles immer mehr emporhebt zu dem rein musikalischer, melodischer Linie, bis allmählich, vom 5. Jahrhundert ab, immer deutlicher die Umrisse konzentischer Melopöie hervortreten. Mit den Troparien und Hirmusmelodien[2]) tritt ein von Grund aus anderes, rein melodisches Gestaltungsprinzip auf den Schauplatz: das konzentische. Nun ist „das primäre Element ... die Melodie an sich. Der Text wird erst, wenn diese Melodie schon fertig vorliegt, hinzuerdacht und der Melodie angepaßt, so daß er also keinen wesentlichen Einfluß auf ihren Gang hat“[3]). Allmählich gewinnen die konzentischen Elemente immer mehr Raum gegenüber den akzentischen, die immer mehr in den Hintergrund treten; immer fließender wird die Melopöie, immer mehr wachsen die Melismen an Zahl, Tonumfang und Dauer. Gegenüber dem syllabischen oder nur hin und wieder mit ganz bescheidenen Notengruppen kolorierten Gesang in den Notationen des 13. Jahrhunderts enthalten die späteren jene langatmigen Koloraturen, denen zuliebe der Text oft wunderlich verrenkt und verzerrt wird (*Ἀλληηη ... λουουου ... ιιααααα*)[4]), jene endlosen, auf- und absteigenden, in den ermüdendsten Perihelesen sich bewegenden Tonfolgen, wie sie für den orientalischen, griechischen und slavischen Kirchengesang so ungemein charakteristisch sind. So zeigt sich schon rein äußerlich, im Habitus der Melopöie, jener tiefinnerliche, entwickelungsgeschichtliche Zusammenhang des byzantinischen Kirchengesanges mit dem russischen, bulgarischen und serbischen als seinen Ablegern und Ausläufern[5]), — ein Zusammenhang, der auch sonst noch — nicht bloß z. B.

---

[1]) Westphal: Griech. Harmonik und Melopöie pg. 164.

[2]) Vd. Gaïsser: les heirmoi de Pâques usw. pg. 22 und W. Christ: Beiträge zur kirchlichen Literatur der Byzantiner, München 1870, sowie Gaïsser: système musical usw. pg. 75.

[3]) Fleischer, Neumenstudien II, pg. 120.

[4]) Ambros II, pg. 88.

[5]) Über den byzantinischen Ursprung der altrussischen Kirchengesänge vd. Alexis von

in der Anwendung der byzantinischen Kirchentonarten[1]) oder in dem Schnörkel- und Verzierungsstil des mit dem Kondakariengesang vermutlich identischen „allerschönsten demestischen Gesangs“[2]) — zutage tritt und uns weiter unten noch ausführlicher beschäftigen wird.

Im russischen Kirchengesang (und analog auch im bulgarischen und serbischen) tritt uns als die einfachste Form der Melopöie jenes uns bereits wohlbekannte Rezitativschema entgegen, das, größtenteils auf einem einzigen Mitteltone verweilend, nur an den Höhepunkten der Rezitation von diesem Mittelton nach der Höhe zu abschwenkt und ebenso im entgegengesetzten Falle unter ihn sinkt und hauptsächlich, ja fast immer, nur ausschließlich am Ende kleine, einfache Kadenzen aufweist, also z. B.


[3])

Lwoff: Über den freien Rhythmus des altrussischen Kirchengesangs, St. Petersburg 1859, pg. 2 und Albert Soubies: histoire de la musique en Russie, Paris, société française d'éditions d'art, chap. I („les origines“ pg. 10) und chap. II (la musique religieuse) pg. 22 (provenance Byzantine), sowie Oskar von Riesemann: Die Notationen des altrussischen Kirchengesangs, Moskau 1908, pg. 13 ff., 17 ff., 20 ff.

[1]) Soubies l. c. pg. 10.

[2]) Riesemann l. c. pg. 13.

[3]) Vide die im Besitze des Archivs der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien befindliche Sammlung russischer Kirchengesänge von Bortnjansky in zwei Prachtbänden. Diese Gesänge zeigen das im Texte erwähnte uraltertümlich einfache Rezitationsschema in idealster

Von diesen einfachsten Typen bis hinauf zu den verwickeltsten und mannigfaltigsten, von zahllosen Schnörkeln und Verzierungen überwucherten, kann man alle Übergänge und Durchgangsphasen im byzantinischen Kirchengesang verfolgen. Der Prozeß ist auch hier wieder derselbe: indem die Kadenzierungen immer feiner und sorgfältiger herausgearbeitet, die Tonfälle immer subtiler ausgeprägt werden, wird die melodische Linie immer feiner ziseliert, immer mehr wellenförmig gekräuselt und gewunden. Die Kadenzen, die ursprünglich nur am Schlusse auftreten, werden allmählich immer häufiger und zahlreicher, sie durchsetzen die gerade Linie des Mitteltonniveaus immer mehr, bis schließlich das lineare Profil der Melodie nicht mehr die gerade Linie des Urschemas V‾‾‾‾‾V zeigt, sondern eine gekräuselte und geschnörkelte Wellenlinie: ~~~~~~~~ usw. Jede Sammlung russischer Kirchengesänge[1]) (ebenso auch bulgarischer[2]) und serbischer[3])) zeigt je nach dem verschiedenen Alter oder der Entwicklungsphase der einzelnen Gesänge zahlreiche Übergangsformen von dem erwähnten Urschema zu den vorgeschritteneren Formen. (In Tabelle VII C sind einige Beispiele dafür zusammengestellt)[4]). Parallel mit der Entwickelung in dieser Hinsicht geht nun auch der Entstehungsprozeß der Melismen. Auch hier ist der Ausgangspunkt die Zerlegung des Akzents durch Tonbrechung

Weise in Hülle und Fülle. Ich greife aus der Überfülle des Materials nur einige der schlagendsten Beispiele heraus: I. pg. 154—168 (Rezitation in Messen), und pg. 168—175 (Kirchengesänge zu verschiedenen Jahreszeiten) sowie II. pg. 229—238. Genau dieselben Typen zeigen sich auch in den übrigen, weiter unten angeführten Sammlungen russischer Kirchengesänge (von Metallow, Riesemann, Youssoupoff usw.) aus den ältesten Zeiten bis zum 17. Jahrhundert und später.

[1]) Notenbeispiele altrussischer Kirchengesänge vd. bei Alex. von Lwoff l. c. Notenbeilage 3 (durchaus archaisch und primitiv-periheletisch, ganz enge Intervalle usw.), Riesemann l. c. pg. 107 und ibid. Notenbeilage Tafel XIII (Übertragung einer altrussischen Trope), Hatherly: a treatise usw. pg. 82—161, speziell 83, 84, 88, 106 (russische Kirchengesänge). — Dimitrij Rasumowsky: Der Kirchengesang in Rußland. St. Petersburg 1868. — Youssoupoff: histoire de la musique en Russie, I. Bd. musique sacrée, Paris 1862. Vgl. ferner betreffs der Melopöie der russischen Kirchengesänge: Liborio Sachetti: le chant religieux de l'église Orthodoxe Russe (in Congrès international d'histoire de la musique. Paris 1900, documents, mémoires et voeux publiés par M. Jules Combarieu, Paris 1900, librairie Fischbacher) pg. 134—151. — Joh. de Castro: methodus cantus ecclesiastici Graecoslavici, Rom 1881. — Metallow: Der gottesdienstliche Gesang der russischen Kirche, Moskau 1906, 2 vol. usw. (Vd. die ausführliche Literaturangabe bei Riesemann pg. VII—X und weiterhin im Text.)

[2]) Notenbeispiele bulgarischen Kirchengesanges vd. bei Youssoupoff l. c. und P. J. Thibaut: les chants de la liturgie de St. Jean Chrysostome dans l'église Bulgare (Rivist. mus. Italian. VIII, pg. 763—783). (Sämtliche hier veröffentlichten bulgarischen Kirchengesänge ideale Schulbeispiele archaisch-periheletischer Melopöie: ungemein oft Tonwiederholung, ganz enge Tonschritte und kleine Intervalle, fast nur Terz, höchstens eine Quart im Tonumfang usw.)

[3]) Kornelis Stanković: Pravoslavno cerkveno pojanjě n srbskog narodna, Wien, G. Wegelein 1862 (Serbisch-orthodoxer Kirchengesang).

[4]) Nach Bortnjansky I, pg. 154—175, Alex. von Lwoff l. c. (Notenbeilage 3, Schluß) und W. J. Birkbeck: some notes upon Russian ecclesiastical music, ancient and modern (in Proceedings of the musical association XVII, 1891, pg. 137—158, speziell pg. 144, 145).

in mehrere Töne. Eine ganze Anzahl altrussischer Neumen aus dem 16. und 17. Jahrhundert läßt uns in der ihnen entsprechenden Figur von zwei oder drei Tönen noch ganz deutlich den ursprünglichen Akzentcharakter erkennen. Im Gegensatz zu diesen Akzentneumen[1]) — deren wichtigste in Tabelle VII A mit der Transkription der ihnen entsprechenden Stimmflexion zusammengestellt sind[2]) und die also, der Funktion des Akzentes entsprechend, Hebung und Senkung der Stimme oder nicht nur eine Tonstufe, sondern eine Verbindung von zwei oder mehr Tönen in bestimmter Richtung und Reihenfolge bezeichnen, — stehen die Gruppenneumen, die eine ganze melodische Figur zur Darstellung bringen[3]). (In Tabelle VII sind unter B einige der hauptsächlichsten zusammengestellt.) Eine eingehende Besprechung der einzelnen Neumen ist hier um so weniger notwendig, als auf Riesemanns sehr ausführliche und sorgfältige Beschreibung derselben[4]) hingewiesen werden kann; uns interessieren hier ja nur ihre verschiedenen Typen, soweit sie zur Illustration und zum Nachweis des von uns verfolgten Entwickelungsprozesses herangezogen werden können. In der Tat zeigt schon die Aufzählung der bloßen Namen vieler derartiger Neumen[5]), daß wir hier mit uns schon von früher her (z. B. von der byzantinischen Musik) bekannten Typen zu tun haben. So liegt in Namen wie *Kulisma* (= *κύλισμα*, — *κυλίνδω* wälze) *Chamila* (= *χαμηλή* am Boden befindlich), *Pauk* (*παύω* aufhören), *Krjuk* (*κρούω* stoßen, klimpern), *Rysma* (*ῥοίζημα* Sausen, Schwirren), *Lazega* (*λαταγή* der durch Herausschwenken des mit klatschendem Geräusch in ein Becken fallenden Weins erzeugte Ton), *Kisa* (von *κοίζω* Quiecken der Ferkel), *Rathatka* (von *ῥάθαγος* Geräusch des Ruderschlages), *Muga* (von *μύζω* stöhnen, schnauben usw. schon der Hinweis (nicht allein auf ihre byzantinische Herkunft, die durch die griechische Ethymologie des Namens lebhaft illustriert wird, sondern auch) auf den Charakter der durch sie veranschaulichten Stimmbewegung, ein Hinweis, der in der mehr symbolischen Bezeichnung einiger anderer Manieren, wie z. B. Rüttelpfeil (= mit der Stimme rütteln, zittern, also eine Art von Vibrato?) oder „Schauckelzeichen" (eine Mittelform zwischen Triller und langsamem Vibrato), nur etwas verhüllter zum Ausdruck kommt. Soviel steht fest[6]), daß wir hier in reichster Mannigfaltigkeit und in den verschiedensten Abarten variiert die von uns auch in der byzantinischen, altgriechischen und

---

[1]) Zusammenstellungen und Transkriptionen altrussischer Akzentneumen vd. bei Youssoupoff l. c. Beilage pg. 2—5, sonstiger Vortragszeichen, Gruppenneumen u. dgl. ibid. pg. 83 sowie vor allem Riesemann l. c. pg. 7, 39, 58—96 (nach Metallow: Alphabet des Krjukigesanges, Moskau 1899).

[2]) Nach Youssoupoff l. c. Notenbeilage pg. 2 ff.

[3]) Riesemann l. c. pg. 39.

[4]) ibid. pg. 66—69 (Vortragszeichen) und 69—96 (Gruppenneumen, Tropen, Thetas usw.).

[5]) ibid. pg. 7, 66, Youssoupoff pg. 83.

[6]) Nach den Beschreibungen von Metallow l. c., Riesemann pg. 7, pg. 66—96, Youssoupoff pg. 83 usw.

orientalischen Musik beobachteten Haupttypen wiederfinden: Tonwiederholung oder -langaushalten (*vibrato, tremolo*, Triller, *balancement*, Bebung usw.), portamentoartiges Tonziehen und -schleifen, und endlich periheletische Tongruppierungen, aus deren Kombination dann zusammengesetzte Melismentypen entstehen, „Figuren", „Thetas", „Tropen" usw.[1]); alle diese Typen ergeben in ihrer Gesamtheit jenes in buntem Farbenspiel durcheinander wogende Heer von Koloraturen, Melismen und Verzierungen, das in gewissen Epochen der russischen Musikgeschichte in derartig maßlose Überhäufung mit Ornamentenflitter ausartete, daß die Historiker des 10. und 11. Jahrhunderts diesen unter dem Einfluß des byzantinischen Gesanges entstandenen Stil als „künstlich, theatralisch, weltlich", ja sogar als „wenig ehrbares Geheul" kennzeichneten, und noch im 15. und 16. Jahrhundert in den Anenaiken, Chiuwas und all den sonstigen gekünstelten Verzierungen die Nachwirkung jenes Stiles sichtbar ist[2]). Daß in demselben die Chromatik und Enharmonik eine sehr große Rolle gespielt haben muß, deutet nicht bloß schon die Bezeichnung als „Geheul" an, sondern erweist auch der noch heute im russischen Kirchengesang geübte Brauch, daß die Sänger in der religiösen Begeisterung sich in Variationen und Fiorituren verlieren, die sich aus $^1/_4$- und $^1/_2$-Tönen zusammensetzen[3]). So finden wir auch hier wieder die Berührung und den Zusammenhang des slavischen Kirchengesangs mit dem griechischen, ein Zusammenhang, der noch viel deutlicher hervortritt, wenn man die semeiographischen Systeme der byzantinischen und russischen Musik vergleicht. Es ist sehr bezeichnend, daß sowohl die Vergleichung der Melopöie als auch der Semantik die gleichen Resultate ergibt: sowie die Melopöie der russischen[4]), bulgarischen (vd. Tabelle VII D)[5]) und serbischen (vgl. Tabelle VII E)[6]) Kirchengesänge mit ihrer eintönig denselben Ton wiederholenden oder innerhalb eines ganz engen, oft nur drei oder vier Stufen umfassenden Tonumfanges immer wieder zu demselben Ton zurückkehrenden und um ihn sich drehenden, archaisch-periheletischen Stimmbewegung mit der Melopöie der byzantinischen Gesänge identisch ist, genau so zeigt sich auch semeiographisch das gleiche Abhängigkeitsverhältnis der altrussischen Semantik von der byzantinischen, der byzantinische Charakter der Kondakarienschrift sowie Einflüsse vom Athos usw.[7]).

---

[1]) Vd. Riesemann pg. 46 ff., 58 ff., 62 ff.

[2]) ibid. pg. 13.

[3]) Ambros I, pg. 305.

[4]) Vgl. z. B. die von W. J. Birkbeck (P. o. m. a. XVII, 1891) auf pg. 144 ff. wiedergegebenen alten russischen Kirchengesänge mit ihrer geradezu typisch archaisch-periheletischen Melopöie (fast nur Terzumfang, fortwährende Tonwiederholung usw.) oder die in Tabelle VII C zusammengestellten Proben russischer Kirchengesänge (nach Bortnjansky I, pg. 154—175, Lwoff l. c. Notenbeilage Nr. 1 Schluß und Youssoupoff l. c. Notenbeispiele).

[5]) Zusammengestellt nach Youssoupoff l. c. und Thibaut l. c. pg. 769—783.

[6]) Zusammengestellt nach Stanković l. c. Notenbeispiele Nr. 1, 2 ff.

[7]) Vd. Riesemann l. c. pg. 20.

Aber dieser Faden läßt sich noch viel weiter zurückverfolgen. Wir sind schon vorhin bei der Analyse der altgriechischen, vor allem aber der byzantinischen Musik auf gewisse Übereinstimmungen mit und Einflüsse seitens der orientalischen, speziell der syrischen Melopöie aufmerksam geworden. Es ist nun höchst bedeutungsvoll, daß auch ein analoger Einfluß griechisch-syrischer Semantik in der altrussischen sematischen Notation zu konstatieren ist[1]. So hat Metallow die Ähnlichkeit der russischen Semantik einerseits mit den Zeichen griechisch-syrischer Handschriften, andererseits mit den psalmodischen Zeichen des syrischen Codex Ephrem (7. Jahrhundert) und mit den hauptsächlich in Ägypten und Syrien entstandenen prosodischen Zeichen nachgewiesen[2]. Sollte nun auch noch die von Metallow[3]) akzeptierte Theorie Fétis'[4], daß die ältesten semeiographischen Systeme (und dadurch unmittelbar auch die der byzantinischen und altrussischen Musik) in einzelnen Zeichen eine auffallende Übereinstimmung mit demotischen, altägyptischen Schriftzeichen[5] bekundeten und deren Niederschlag seien, tatsächlich richtig sein, und auch die weiteren Vermutungen zutreffen, daß die altrussischen Zeichen, außer mit den altägyptischen, demotischen Schriftzeichen auch mit den dem arabischen Alphabet entnommenen arabischen Notenzeichen übereinstimmen[6], sowie daß die theoretische Grundlage der russischen Kirchenmusik weit mehr Ähnlichkeit mit dem arabischen Musiksystem als mit den byzantinischen Kirchentonarten aufweise[7], — dann allerdings wäre der Triumphzug altorientalischer Kultur durch die Musikgeschiche des Abendlandes mit einer Sicherheit dargetan, wie sie die bloße Vergleichung der Melopöie allein wohl schwerlich je zu geben vermöchte. Wir werden später uns noch ausführlicher damit auseinanderzusetzen haben; hier sei vorläufig nur festgehalten, daß sich durch Vergleichung der Melopöie entwickelungsgeschichtlich ebenso ein von dem Orient ausgehender und über die syrisch-hellenistische und byzantinische zur russischen, bulgarischen und serbischen Melopöie führender Strom verfolgen läßt, wie dies auf semeiographischem Gebiete von syrisch-griechischen und eventuell sonstigen orientalischen Einflüssen auf die Semantik des altrussischen Kirchengesanges soeben erwähnt wurde.

[1]) Über den Zusammenhang der byzantinischen und russischen semeiographischen mit den griechisch-syrischen cheironomischen Systemen und deren Modifikationen sowie lokalen Abzweigungen in den lateinischen Ländern, in Byzanz, in den griechisch-arabisch-syrischen Gebieten usw. vd. ibid. pg. 17 ff. Vgl. ibid. pg. 15 und pg. 20.

[2]) ibid. pg. 19.

[3]) Metallow l. c. pg. 124.

[4]) Fétis: histoire usw. I, pg. 295 ff., 301, 308 ff., II, pg. 168, 171 ff. Vgl. auch Kiesewetter: Musik der neueren Griechen usw. (Anhang).

[5]) Die Zuverlässigkeit des Fétisschen Beweismaterials wird übrigens bekanntlich von Fleischer: Neumenstudien III, pg. 14 bestritten.

[6]) Metallow l. c. pg. 124.

[7]) ibid. pg. 100. Vd. Riesemann pg. 19.

# II. Buch.

## (Das primär-ästhetische Moment.)

## 1. Kapitel.

## (Ambrosianischer und gregorianischer Gesang.)

Bereits in der Musik der orientalischen Kulturvölker konnten wir deutlich zwei heterogene Stile unterscheiden, deren einer u. a. durch den indischen Vedenvortrag, die altgriechische syllabische Gesangsmusik und den jüdisch-syrischen Lamentationsvortrag dargestellt wird, während der andere bekanntlich in den melismatischen, ganz mit Schnörkeln und Verzierungen verbrämten „Gurgeleien“ des arabischen, persischen, türkischen usw. Gesanges sowie des orientalischen, byzantinischen und slawischen Kirchengesanges seinen Ausdruck findet. Es wurde weiter darauf hingewiesen, wie entwickelungsgeschichtlich sich zwischen diesen beiden Polen vermittelnd mannigfache Übergangs- und Zwischenformen abstufen, und wie zeitweise im Verlaufe der Kulturgeschichte große Wellen des Einflusses von dem einen auf den andern herüberfluten, nicht bloß im Kleinen innerhalb einer Kunstepoche, eines Volkes, einer Rasse, sondern auch im Großen, welthistorisch, als Herüberfluten der Kunstwelle der einen Kultur in eine andere, benachbarte, der einen Rasse oder des einen Erdteiles auf andere. Wir hatten weiters Gelegenheit, schon bei der Besprechung der altgriechischen und byzantinischen Musik zu wiederholtenmalen ein solches Herüberfluten speziell asiatischer Melopöie auf die abendländische wahrzunehmen; als die mächtigste und weitestreichende Flutwelle erschien uns auch hier auf dem Gebiete der Musikgeschichte dieselbe, die auch in der übrigen Kulturgeschichte als eine der gewaltigsten Geisteswellen anerkannt wird und als die alexandrinisch-hellenistische Epoche bekannt ist. Für die Entwickelungsgeschichte der Melopöie namentlich ist diese Periode von grundlegender Wichtigkeit; denn, wie wir schon oben an der erwähnten Stelle zu beobachten Gelegenheit fanden, vollzieht sich in der syrisch-hellenistischen Musik jene Verschmelzung orientalischer und abendländischer, semitischer und arabischer, melismatischer und syllabischer Melopöie, durch welche dieser Stil eine segensreiche Befruchtung nach beiden Seiten hin für das ganze Mittelalter, ja für alle kommenden Zeiten hin ausübte: der ägyptische, syrische, abessynische und überhaupt der ganze orientalische, christliche Kirchengesang geht in gleicher Weise auf ihn zurück wie mittelbar (durch die spätere römisch-griechische Musik) der abendländische und byzantinische Kirchengesang, und wenn wir bei der überströmenden Melismenflut des ersteren auch wegen seiner sonstigen Übereinstimmung mit der Melopöie der übrigen orientalischen Musik annehmen dürfen, daß er im großen ganzen das Gepräge uraltertümlicher orientalisch-semitischer Melopöie unverändert bewahrt haben dürfte, so ist doch andererseits die Wahrscheinlichkeit, daß

seinerseits auch er durch den griechisch-arischen Gesang vielleicht irgendwelche Einflüsse und Veränderungen erfahren habe, ebensowenig abzuweisen, als umgekehrt im abendländischen altchristlichen Kirchengesang die starken Einflüsse orientalisch-semitischer Musik auf die arische Musik des griechisch-römischen Spätaltertums uns klar vor die Augen treten. Denn die orientalisch-semitische Melopöie (der syrisch-hellenistischen Periode) ist das Zweiglein, durch dessen Inokulierung aus dem Stamme der arischen, griechisch-römischen Musik die Blüte des abendländischen Kirchengesanges erwuchs.

Daß der Gesang der ersten Christen höchstwahrscheinlich in einem Psalmodieren auf ganz wenigen Tönen, innerhalb ganz enger, allerengster Intervalle bestand, wird durch Stellen bei Kirchenvätern wie Tertullian, Origenes und Chrysostomus bestätigt[1]); die betreffenden Verse oder Abschnitte wurden singend gelesen, und nur die Schlußworte oder Schlußsilben durch steigende oder fallende Intervallschritte ausgezeichnet. Aus dem Klange der Lautsilben ging eine fortlaufende Modulation der Stimme hervor, die sich aber innerhalb bestimmter Tonverhältnisse musikalisch gestaltete und die musikalische Empfindung in innigster Wechselbeziehung mit der Bedeutung und dem Inhalt der Wörter erhielt, also eine Wortmelodie[2]). Doch scheinen einzelne Gesänge schon in einem abgeschlosseneren, melodischen Charakter gehalten gewesen zu sein; vielleicht darf man in ihnen spätere Entwicklungsphasen erkennen (wir werden später noch ausführlicher darauf zurückkommen müssen), vielleicht aber auch vereinfachte Korrelate zu den eigentlichen Gesangsweisen des altjüdischen Gesanges. Wenngleich nun so im Munde der ersten jüdischen Christen die Hymnen und Psalmenweisen der Tempelgesänge[3]) vorerst ihren reichen Schmuck melismatischer Verzierungen und die Reize der vielfältigen Nuancen, welche der Melodik des jüdischen Tempelgesangs Farbe und Leben verleihen, verloren, so findet sich so doch schon hier im Keime die erste Andeutung jenes Dualismus, der als Gegensatz von *ᾠδαὶ πνευματικαί* und *ὕμνοι* oder *ψαλμοί*, *accentus* und *concentus*, alexandrinischem und mailändischem Gesangsstil usw. sich durch die ganze Geschichte des abendländischen Kirchengesangs, durch alle Epochen und Phasen desselben hindurchzieht, wobei die *ᾠδαὶ πνευματικαὶ* sich an die damalige hellenistische Volksmusik anlehnen, also syllabisch (rezitativ) sein mochten, während die Hymnen wohl nach Art der Psalmen, ähnlich wie heute, gesungen wurden[4]).

[1]) Sittard: Kompendium der Geschichte der Kirchenmusik mit besonderer Berücksichtigung des kirchlichen Gesangs. Stuttgart 1881, pg. 7.

[2]) Schelle: Die päpstliche Sängerschule in Rom, genannt die sixtinische Kapelle. Wien 1872, pg. 7 und 16.

[3]) Vd. Kirchenmusikal. Jahrbuch XXIV. Jahrg. 1911 (Coelestin Vivell: Direkte Entwicklung des römischen Kirchengesangs aus der vorchristlichen Musik), spez. pg. 1—26: „Entwicklung des altchristlichen Gesangs aus dem jüdischen Tempelgesang".

[4]) ibid. pg. 30. — Peter Wagner: Einführung in die gregorianischen Melodien. I. Teil. Freiburg (i. d. Schweiz) 1901, pg. 9.

Analog war auch der alexandrinische Gesangsstil eine nüchterne, monotone Kantillation, in der die hebräische Wortmelodie zu einer dürren, rezitierenden Weise abgestorben war, die sich nach der Schilderung des heiligen Augustinus durch eine gewisse Modulation in den Hebungen und Senkungen der Stimme, durch Melismen und Kadenzen nur schwach als Gesang kennzeichnete, während in Mailand die Melismatik des alten, jüdischen Tempelgesanges wieder aufblühte[1]). Dazu kamen nun (auf dem Boden des römischen Imperiums) noch andere Wurzeln der Melopöie hinzu: genau so wie in der syrischen Kirche zu alten syrischen Volksmelodien religiöse Texte unterlegt und so die alten Volksgesänge zu Kirchengesängen umgewandelt wurden, so wurden auch in der römischen Kirche zu überlieferten römisch-griechischen Melodien religiöse Texte unterlegt und so religiöse Hymnen geschaffen[2]). (Ein bekanntes Beispiel dieser Art, allerdings aus viel späterer Zeit, ist u. a. der Hymnus „*Ut queant laxis resonare fibris*" usw., dessen Text bekanntlich aus dem 8. Jahrhundert von Paulus Diaconus stammt, dessen Worten aber wahrscheinlich eine antike Melodie unterlegt wurde[3]). Aber der Zusammenhang des abendländischen Kirchengesangs mit der antiken Musik ist noch viel tiefer begründet. Bekanntlich hat Gevaert nachgewiesen, daß die Melopöie der ambrosianischen Kantilenen sich ganz auf die der altgriechischen Hymnen zurückführen läßt[4]), daß der christliche Kirchengesang seine Tonarten und melodischen Themen der zeitgenössischen musikalischen Praxis des römischen Kaiserreiches (und zwar speziell der Kitharodik) entnahm[5]), und daß die altgriechischen *νόμοι* sich genau in der Melodik des lateinischen Kirchengesanges wieder erkennen lassen[6]), so daß die harmonische Struktur der christlichen Hymnen des 4. Jahrhunderts sich von derjenigen der heidnischen Hymnen des 2. Jahrhunderts durchaus in nichts unterscheidet[7]). Erinnert man sich weiter der dominierenden Stellung griechischer Kunst und Künstler im römischen Kunstleben (soweit oder wenn man überhaupt von einem solchen sprechen darf), so wird Gevaerts Annahme, daß auch griechischer Musik und griechischen Musikern die gleiche

[1]) Schelle pg. 30.

[2]) Gevaert: mél. ant. pg. 63.

[3]) Cfr. Josef Mantuani: Geschichte der Musik in Wien pg. 413. I. Ode an Phyllis, Horaz. carm. IV/11 (nach Coussemaker: histoire de l'harmonie au moyen âge, pl. X und trad. p. XII); ibid. eine zweite römische Melodie aus dem 3. Jahrhundert (?).

[4]) Gev. mél. ant. pg. 69 ff. (mit zahlreichen Notenbeispielen ambrosianischer Melodien dorischer Tonart und griechisch-römischer Melopöie, z. B. des Hymnus an Helios, an die Muse usw.), ferner ibid. pg. VI der introduction. Vgl. Vivell l. c., pg. 35 ff. und 40 ff.

[5]) ibid. pg. V ff. und pg. 70—81.

[6]) ibid. cap. V (pg. 128 ff.). Vgl. hiermit die gleichstimmigen Ausführungen bei Amédée Gastoué: l'art Grégorien, les origines premières (in „Mémoires de musicologie sacrée, lus aux assises de musique religieuse à la schola cantorum 1900". Paris, édition de la schola cantorum) pg. 11 ff., 13 ff. und Vivell l. c. pg. 26 ff., Abschnitt: Entwicklung der altchristlichen Musik aus der antik griechischen.

[7]) ibid. (Gev.) pg. 68 ff. und Vivell l. c. pg. 35 ff., Abschnitt: Die Melopöie.

Geltung zukommen dürfe[1]), um so wahrscheinlicher, als die griechischen Bezeichnungen der Kirchentonarten *(protos, deuteros, tritos, tetartos, authentos, plagios)* und Neumen (speziell für Verzierungsformeln, welche große Sorgfalt der Ausführung, also auch höhere, technische Bildung des Ausführenden voraussetzen, wie z. B. *epiphonus, cephalicus, apostropha, quilisma, ancus, oriscus* usw.) in ähnlicher Weise auf griechische Provenienz hinweisen, wie die italienischen Kunstausdrücke in unserer heutigen Musik auf die ursprüngliche Heimat und den Ausgangspunkt des Operngesangs, Italien[1]). Wenn er also hieraus auf den hellenischen Ursprung sowohl der verzierten als auch der rein syllabischen Gesänge schließt und in ersteren nur eine spätere, aus der Entwickelung der in den letzteren embryonal liegenden melodischen Elemente hervorgegangene Form sieht[2]), so ist diese seine Theorie, die übrigens sich vollinhaltlich mit den Ergebnissen der Untersuchungen der Benediktiner von Solesmes[3]) deckt und auch durch die neueren Forschungen[4]) nicht widerlegt wurde, für den Gang unserer Untersuchung um so wichtiger, da die Resultate, zu denen sie gelangte, genau dieselben sind, zu denen auch uns unsere Betrachtung des von uns verfolgten Entwickelungsprozesses führt. Denn wenn Gevaert darauf aufmerksam macht[5]), daß, solange die Kenntnis der lateinischen Prosodie allgemein verbreitet war, die Kirchengesänge mit ihren fast syllabischen Kantilenen mehr oder weniger exakt das Zeitmaß einhalten mußten, während im selben Maße, als das literarische Latein in Vergessenheit geriet, auch die Gesänge den isochronen Rhythmus verloren und das melodische Dessin der Mehrzahl von ihnen sich mit akzessorischen Stimmbiegungen bereicherte, und daß dies ein unvermeidliches Geschick aller von Kulten adoptierten, gemessenen Gesänge sei, wie dies durch die dem abendländischen *cantus planus* vollkommen identische Melopöie der Samavedahymnen bei den modernen Brahmanen[6]) und durch das ähnliche Schicksal der in den kalvinistischen Gemeinden den Marotschen Psalmen adoptierten Lieder des 15. Jahrhunderts erwiesen werde, — so ist dieser von Gevaert erwähnte Vorgang ja offenbar nichts anderes als der von uns verfolgte und

[1]) ibid. pg. XXXIII ff.

[2]) ibid. pg. 68 ff.

[3]) Vgl. Paléographie musicale I, pg. 103 ff: *„de même que les chants antiques venus jusq'à nous, toutes les mélodies de l'antiphonaire Romain pourvues d'un texte avaient à l'origine une melopée a peu près syllabique". „C'est là le veritable chant, le chant de tous les âges, l'union parfaitement équilibrée du son musical et de la parole, tandisque la modulation mélismatique n'est q'une forme arbitraire de l'art vocale, fondée sur le developpement exagéré de l'élément mélodique . . .".* (Gev. l. c. pg. XXXI.)

[4]) P. Ambrosius Kienles (V. f. M. VII, pg. 120 ff.: Kritiken und Referate: Gevaerts les origines du chant liturgique de l'église Latine, Gand 1890) Einwände gegen die Gevaertsche Theorie sind seither durch die neueren Forschungen der Paléographie, Peter Wagners, Fleischers, Riemanns, Vivells usw. überholt worden.

[5]) Gev. l. c. pg. 68 ff.

[6]) Burnell: the Arsheyabrâhmana, Mangalore 1876.

vom ersten Anfange an beobachtete Entwickelungsprozeß. Hält man sich also diese beiden Wurzeln des abendländischen Kirchengesanges vor Augen, die soeben besprochene in der griechisch-römischen Musik einerseits, im hebräisch-syrischen Psalmengesang und der morgenländischen Musik überhaupt andererseits, erinnert man sich ferner, daß die armenischen, syrischen, chaldäischen und koptischen liturgischen Gesänge das gleiche Modalsystem besaßen[1]), daß die acht Kirchentonarten des abendländischen Kirchengesanges vom *oktoechos* des syrischen Kirchengesanges herstammen[2]), daß die abendländische Kirche, als sie der Musik der Juden und Syrer ihre Modaltheorie, d. h. eben die *oktoechoï* entlehnte, ganz natürlicherweise auch deren Rhythmik herübernahm und daß die Gesänge der christlichen Liturgie nach demselben Verfahren rhythmisiert wurden wie bei den Hebräern, sowie schließlich, daß ursprünglich allen christlichen Kirchen ein und dasselbe Modalsystem wie auch der Rhythmus gemeinsam gewesen zu sein scheint[1]), dann tritt die unermeßliche Wichtigkeit der syrisch-hellenistischen Epoche für die Entstehung der abendländischen Kirchenmusik erst voll und ganz in helles Tageslicht hervor, und gleichzeitig damit scheint mir auch ein wenigstens dämmernd aufhellender Strahl in das geheimnisvolle Dunkel zu fallen, das auf dem ambrosianischen Gesang und auf der frühesten Frühzeit des abendländischen Kirchengesangs überhaupt lastet. Denn gerade vom Standpunkt unserer entwickelungsgeschichtlichen Betrachtung aus muß es befremden, daß schon in so früher Zeit, wie sie die Epoche der vollentwickelten Blüte des ambrosianischen Gesanges voraussetzt, eine in so strotzender Überfülle üppig überwuchernde Melismatik bestand, wie sie de facto der ambrosianische Gesang aufweist[3]); haben wir ja doch bei unseren bisherigen Untersuchungen be-

[1]) Alle diese hochinteressanten, ungemein wertvollen Nachweise vd. bei Alexandre Fleury: Über Choralrhythmus. (Übersetzt von Ludwig Bonvin in P. I. M. G. II. Folge, 5. Beiheft, pg. 55 ff.) — Vgl. hiermit auch Peter Wagner: Einführung in die gregorianischen Melodien. II. Teil: Neumenkunde. Freiburg i. d. Schweiz, Veith, 1905). Interessante und sehr wertvolle Ausführungen über das Verhältnis der hellenistischen und syrischen Musik zum Ursprung des gregorianischen und ambrosianischen Gesangs sowie über den Einfluß des hebräisch-syrischen Psalmengesanges und der griechischen Hymnen auf den Bau der gregorianischen Gesänge und deren melopöische Struktur vd. Amédée Gastoué: l'art Grégorien usw. l. c. pg. 1—17, speziell 7—13 (an der Hand verschiedener illustrierender Notenbeispiele). Vgl. ferner A. Kienle l. c. (V. f. M. VII) pg. 120 ff. und Vivell l. c. pg. 21—54. Bez. des oktoechos vd. Kirchenmusik. Jahrb. XXIV, Jahrg. 1911, pg. 54—64 (Ludwig Bonvin: Über das Achttonsystem [Oktoechos]).

[2]) Gev. l. c. pg. 106 ff.

[3]) Vide z. B. das im V. und VI. Bd. der Paléographie musicale veröffentlichte Missale Ambrosianum (in Bd. V das Facsimile, in Bd. VI, pg. 1—322 die Transkription in moderne Notenschrift) sowie die Notenbeispiele ambrosianischen Gesanges bei Fétis IV, pg. 136 ff. (überhaupt das ganze X. Buch, 2. chapître: chant Ambrosien). Vgl. ferner betreffs melopöischer Struktur der ambrosianischen Gesänge Peter Wagner l. c. I, pg. 42 ff., 52 ff., Mocquereau: notes sur l'influence de l'accent et du cursus tonique Latin dans le chant Ambrosien, Tournay 1897, L. Duchesne: origines du culte chrétien, Paris 1889 (chant Ambrosien) und

obachtet, wie eine derartige reiche Melismatik erst als letztes Stadium eines vorausgegangenen, sehr langwierigen Entwickelungsprozesses aufzutreten pflegt! In ganz andere Beleuchtung aber rückt der Tatbestand, wenn man seinen entwickelungsgeschichtlichen Wurzeln nachgeht. Auch wenn dem abendländischen Kirchengesang aus arischer Quelle (griechisch-römischer Musik, die nach Gevaerts Ansicht im ernsten Stile Melismatik perhorreszierte(?))[1] und auch aus dem syrischen Gesang, dessen einfache, streng syllabische Melodien nach Kienle[2]) Jubilationen und größere Melismen auf einer Textsilbe gar nicht kennen sollen, keinerlei Melismatik zugeflossen sein sollte, so fand dafür sein anderer Wurzelstock auf der semitischen Seite, im orientalischen liturgischen Gesang, um so reichere melismatische Quellen. Wir haben schon früher gesehen, daß bei den Ägyptern, Juden und wahrscheinlich auch den übrigen semitischen Nationen melismatische Stimmflexionen und Modulationen einen wichtigen Teil der kultischen Musik bildeten. Die ägyptisch-griechischen Priester sollen Hymnen auf den fünf Vokalen gesungen haben, und die Rolle des Halleluja in den hebräischen Psalmen ist allbekannt[3]). So mögen sich also auch in den asiatischen und afrikanischen Kirchen vielleicht zuerst jene reichen Tongänge herausgebildet haben[4]), die dann allmählich immer maßloser sich ausdehnten und anschwollen, bis sie endlich in jene langatmigen, viertelstundenlang ausgedehnten Tonschnörkeleien und Gurgeleien ausarteten, die uns schon früher bei der Betrachtung des koptischen, abessynischen, armenischen und maronitischen Kirchengesangs begegneten. Daß auch in die abendländische Kirche diese Koloraturen, und zwar speziell das Hallelujasingen, schon sehr früh herübergenommen wurde, bezeugt die bekannte Stelle des Durandus[5]), daß von altersher das Alleluja mit dem *πνεῦμα* (d. i. mit Koloraturen) gesungen worden sei usw. (Wichtig bei diesem Zeugnisse ist, daß ausdrücklich gesagt wird, daß das *πνεῦμα* einzig auf der letzten Silbe der Antiphone angebracht wurde, sowie auch sein Solfeggien- und Vokalisencharakter hervorgehoben wird. Ähnlich dem Schnörkel bei der Unterschrift oder beim letzten Buchstaben eines Schriftstückes wurde also auch hier auf der letzten Silbe analog ein musikalischer Schnörkel angebracht, darf also in ähnlicher Weise als eine der frühen Erscheinungsformen architektonischer Profilation — zumal eines der wichtigsten Gliederungspunkte, des Endes! — angesehen werden, wie wir deren schon von der primitiven Musik ab wiederholt verschiedene Erscheinungsformen angetroffen haben.) Aus diesen Ton-

---

A. Steier: Untersuchungen über die Echtheit der ambrosianischen Hymnen. Leipzig 1903 (Dissertation).

[1]) Gev. l. c. pg. XXVIII (introduction).

[2]) Kienle l. c. (V. f. M. VII) pg. 120 ff.

[3]) Gev. l. c. pg. XXVIII.

[4]) A. II, pg. 60.

[5]) Durandus: ration. div. off. V. 2, ibid. pg. 60.

schnörkeln des Alleluja ging dann bekanntlich der *jubilus* hervor, dessen Wesen uns von verschiedenen Kirchenvätern und Schriftstellern des Altertums[1]) und Mittelalters[2]), wie St. Augustinus, St. Hieronymus, St. Gregor, Cassiodorus, Rupertus, Stephan von Autun u. a. ausführlich beschrieben wird, und der nach Riemanns treffendem Ausdruck wohl am ehesten den tirolischen und schweizerischen Jodlern zu vergleichen sein dürfte[3]). Indem das Christentum diesen allelujatischen Gesang oder *jubilus* schon von den apostolischen Zeiten an sich zu eigen machte und die Kirche seine Anwendung im *officium* durch Beschränkung auf die freudige Stimmung der Osterfeste und des Sonntags regelte, wurde so dem syllabischen Psalmen-, Kantiken- und Hymnengesang der melismatische Gesang beigemischt[4]). Dies spiegelt sich denn auch im ambrosianischen Antiphonar wieder, das wie das römische Antiphonar sehr einfache, mittlere und sehr notenreiche Melodien enthält; doch sind die reichen ambrosianischen Gesänge gewöhnlich doppelt so groß an Umfang, und an höheren Festen wachsen die Jubilationen, schön gebaut und musikalisch entwickelt, zu ganz ungewöhnlicher Ausdehnung[5]). So finden wir denn das konzentische Prinzip, d. i. jene Art des Gesanges, in der der Nachdruck auf der freien, von der Sprache unabhängigen Entfaltung eines melodischen Gehaltes liegt, und die in den hymnenartigen Gesängen der christlichen Kirche des Orients schon im 4. Jahrhundert allgemein verbreitet war, auch im Okzident wieder; daß schon zu dieser Zeit — ganz abgesehen von der später, im 9. Jahrhundert, erfolgten Ausbreitung der aus dem Orient eindringenden vokalisierenden Gesänge — ein direktes Herüberfluten orientalischer Melopöie stattgefunden hatte und hierauf die Einführung des *concentus* basiert, geht nicht bloß daraus hervor, daß uns ausdrücklich bezeugt wird, der heilige Ambrosius habe den Halleluja- und Antiphonengesang aus dem Orient nach Italien verpflanzt, sondern wird vor allem durch die Analyse der ambrosianischen Gesänge selbst dargetan, die beweist, daß die ganze Melopöie des ambrosianischen Gesanges nichts anderes ist als die des alten

---

[1]) Sct. Augustinus: enarr. in ps. 65 (ibid. in ps. 32, 94, 97, 99): *„quid est jubilare? In vocem erumpite gaudiorum, si non potestis verborum. Non enim verbis jubilatur, sed solum gaudentium sonitus redditur“.* — Sct. Hieronymus (in ps. 32): *„Jubilus dicitur, quod nec verbis nec syllabis nec litteris nec voce potest erumpere aut comprehendere, quantum homo deum debeat laudare“.* — Ähnlich Sct. Gregor (moral. lib. VIII in cap. VIII beati Hirb. Edit. bened. pg. 285) und Cassiodorus Gev. l. c. introduction pg. XXIX. (Für Cassiodorus: expos. in ps. 104 vd. Migne Bd. 70, Sp. 142. Vgl. Peter Wagner l. c. pg. 28 ff.)

[2]) Rupertus: lib. I. De officiis divin. (über Hallelujagesang) und Stephan von Autun vd. Riemann: Studien zur Geschichte der Notenschrift pg. 147.

[3]) ibid. pg. 147. Über den vermutlich instrumentalen Ursprung des *jubilus* (aus instrumentalen Zwischenspielen zwischen den einzelnen Psalmabsätzen) vd. Fleischer II, pg. 132.

[4]) Gevaert l. c. pg. XXVIII.

[5]) Kienle l. c. (V. f. M. VII) pg. 121 ff.

orientalischen Gesanges. Schon Fétis[1]) hat diesen Nachweis erbracht; seine Rekonstruktion der mutmaßlichen altorientalischen Urmodelle der ambrosianischen Gesänge scheint mir um so überzeugender, als zu derselben Zeit ein Überfluten der römisch-griechischen Kultur durch orientalisch-syrische stattfindet. (Man erinnere sich an das Juvenalsche Wort: *jam pridem Syrus in Tiberim defluxit Orontes!*)[2]). Wenn z. B. eine im orientalischen Kirchengesang beliebte Formel lautet:




und im ambrosianischen „*et dispergentur*" das Melisma folgendes ist:



so ist der Zusammenhang unleugbar, und der ganze Unterschied zwischen ambrosianischer und orientalischer Melopöie scheint, abgesehen von einer gewissen Vereinfachung des orientalischen Modells beim ersteren, darin zu liegen, daß die im orientalischen Gesang ganz akzessorisch und flüchtig auftretenden, dem subjektiven Belieben des Ausführenden überlassenen Melismen und Verzierungsformeln im abendländischen Gesang in die melopöische Struktur selbst organisch verwachsen, in das architektonische Gerüst verarbeitet werden und so, als dessen Glieder im Bauplan des Ganzen aufgehend, gleichsam zu einem festen Knochengerüste des Gesanges sich konsolidieren. Analog ist das Verhältnis der gregorianischen Melopöie[3]) zur ambrosianischen; sowie der ambrosianische Gesang eine Vereinfachung des orientalischen, so erscheint der gregorianische als eine solche des ambrosianischen, und so wie in diesem die ursprünglichen orientalischen Melismen vereinfacht in die melopöische Struktur resorbiert werden und gleichsam eine Ossifizierung derselben zu architektonischem Gerüste stattfindet, so ist im gregorianischen Gesang dieser Prozeß gegenüber dem ambrosianischen noch weiter vorgedrungen. Wenn Eustagius von St. Ubaldo[4]) von Ambrosius ausdrücklich sagt: er habe nicht den Wechselgesang und den allgemeinen Volksgesang, sondern vielmehr den modulierten, d. h. eigentlich musikalischen in die Mailänder Kirche eingeführt, und wenn bis heute die zahlreichen ambrosianischen Hymnenmelodien die am meisten

[1]) Fétis l. c. IV, pg. 136–142, speziell die Notenbeispiele und deren Analyse auf pg. 138 ff. sowie deren Vergleichung mit den Notenbeispielen gregorianischer Melodien, ibid. pg. 165–220 usw.

[2]) Juvenal, Satira III, 62 (Edit. Teubner, Leipzig 1897, ed. Karl Friedr. Hermann) pg. 12. Vd. Fétis pg. 141.

[3]) Vgl. Fétis l. c. IV, pg. 165 ff. (X. Buch, chapitre 3: chant Grégorien), speziell die Notenbeispiele pg. 165–169, 172, 173, 211–220 usw.

[4]) Eustagius von St. Ubaldo: disquisitio de cantu usw. Mediolan. 1695. Vd. Meister: Das deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen. Freiburg, Herder, 1862. I. Bd., pg. 120.

melismatisch ausgebildeten Tonstücke des Chorals sind, so ist demgegenüber der gregorianische Gesang eine Kürzung: die üppigen Melismen sind zu etwas Neuem zusammengeschweißt, das prägnant und kurz dasselbe sagt, was die ambrosianische Version weitläufig zu sagen suchte[1]). Die Zurückdrängung des primitiv-sinnlichen Moments, wie sie in der Kürzung und Verdrängung der Melismen zum Ausdruck kommt, und das Hervortreten der Anfänge des architektonischen Moments, wie es sich in der schärferen Ausprägung des Grundrisses, der markanteren Herausmeißelung der wichtigsten Worte aus ihrer Umgebung[2]) äußert, finden ihr Korrelat in der Abschaffung der metrischen und strophischen Hymnen durch den syllabischen, gregorianischen Gesang[3]). „Eben in diesem kunstmäßigen Charakter der Hymnen, in ihrer metrischen und strophischen Komposition war ... vorzugsweise der Unterschied zwischen der ambrosianischen und gregorianischen Gesangsweise begründet: aus der ersteren entstand der modulierte, eigentlich metrische Gesang“[4]). Ob der gregorianische Gesang gegenüber dem ambrosianischen auch in tonaler Hinsicht eine Vereinfachung darstellt, insofern er eine etwa bestandene Chromatik des letzteren abschaffte und der Diatonik zur alleinigen Anerkennung verschaffte, ist noch eine offene Frage, doch scheint die Chromatik wenigstens in allerlei Verzierungen mit chromatisierenden Halbtonfolgen aufgetreten zu sein[5]); Fétis nimmt bekanntlich an, daß die Eigenheit des ambrosianischen Gesangs[6]) in der Anwendung von Halbtönen und chromatischen Ornamenten ähnlich den in der griechischen Kirche gebräuchlichen wie z. B.



bestanden habe, und daß erst durch die gregorianische Reform diese Manieren als zu künstlich (die *nimium delicatarum vocum lascivia* bei Odo von Clugny!)[7]) der Diatonik weichen mußten. Aber da Fétis' Gewährsmann Perego[8]) selbst wieder nur aus dritter Hand schöpfen konnte, so muß dies alles als offene Frage dahingestellt bleiben. Ebenso ist bekanntlich noch nicht aufgeklärt, ob die mailändische Liturgie eigentlich ambrosianisch ist, d. h. wie die gelasianische und leoninische der vorgregorianischen Zeit angehört, oder aber wie

---

[1]) Peter Wagner l. c. I, pg. 52 ff.

[2]) ibid. pg. 54.

[3]) Meister l. c. I., pg. 120.

[4]) Ferdinand Wolf: Über die Lais, Sequenzen und Leiche. Heidelberg 1847, Winter. pg. 277. Bezüglich der strophischen Form usw. vd. Biraghi: inni sinceri e carmi di S. Ambrogio. Milano 1862.

[5]) A. II, pg. 61 ff. (über ambrosianischen Gesang).

[6]) Fétis: Biographie universelle usw., article: St. Ambroise.

[7]) Gerb. script. I, pg. 275.

[8]) Camillo Perego: La regola del canto fermo Ambrosiano. Milano 1622.

die gallikanische und mozarabische[1]) eine spätere Umbildung ist[2]). Der alte einfache, aber melodische gallikanische Gesang scheint Ähnlichkeit mit dem ambrosianischen gehabt zu haben[3]), ebenso wie der nach Papst Vitalian (669) benannte, der gewiß als ein festlich reicher Gesang zum verzierten Choralgesang gehörte[4]). Doch ist dies alles so unsicherer Boden, unsere Kenntnis auch der wichtigsten Haupt- und Grundtatsachen und Kardinalfragen (wie z. B. der soeben erwähnten über die Zeit und das Alter des ambrosianischen, des gregorianischen Gesangs[5]), über den Unterschied der beiden usw.) noch eine so lückenhafte oder überhaupt gänzlich im Finstern tappende, daß man fast bei jedem Problem sofort vom festen Boden des Tatsächlichen ab auf den schwankenden und trügerischen der Hypothesen gerät. So muß denn (abgesehen von der weiter unten an der Hand der gegenwärtig vorliegenden Daten zu versuchenden Aufrollung der inneren Entwickelungsgeschichte des gregorianischen Gesangs) die äußere Entwickelungsgeschichte[6]) sich auf die Konstatierung gewisser Marksteine, Pfeiler und Hauptwendepunkte des Entfaltungsprozesses beschränken. Daß hier Gevaerts bekannte Theorie im großen und ganzen der Wahrheit am nächsten kommen dürfte, wird durch deren Übereinstimmung mit den Resultaten neuerer Detailforschungen (z. B. der Paléographie, — man erinnere sich an die früher zitierte Stelle von der Priorität des syllabischen Gesangs!) immer wahrscheinlicher, und dies auch verschiedentlich anerkannt[7]). Daß also als früheste Phase die des streng syllabischen Gesangs aller späteren Melismatik vorangeht[8]), daß weiter diese nach Art des griechischen Gesangs streng syllabisch rezitierende Melopöie,

---

[1]) Für mozarabischen Gesang vd.: Dom Marius Ferotin: Le liber ordinum en usage dans l'église Wisigothique et Mozarabe d'Espagne du cinquième au onzième siècle (in Monumenta ecclesiae liturgica, Paris 1904), Pierre Aubry: Iter hispanicum IV. notes sur le chant Mozarabe (S. I. M. G. IX, pg. 157—175, mit Transkriptionen mozarabischer Melodien auf pg. 161—168 und 171—175).

[2]) Riemann: Musiklexikon, Artikel: Ambrosianischer Gesang und Ambrosius, sowie Musikgeschichte II, Kap. 1 ff. (ambrosianischer Gesang).

[3]) Schelle l. c. pg. 93.

[4]) A. II, pg. 63.

[5]) Über diese Fragen vd. Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1904/05, XIX. Jahrg., pg. 53 bis 120 (P. Gerhard Gietmann: Choralia VII).

[6]) Vd. Gevaert: les origines du chant liturgique de l'église Latine. Gand 1890 (Deutsch von H. Riemann: Ursprung des römischen Kirchengesanges, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1891). — Dom Germain Morin: les veritables origines du chant Grégorien. Tournay 1890. — Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1897. XII. Jahrgang, pg. 91—111 (P. Utto Kornmüller: „La mélopée antique dans le chant de l'église Latine“ par F. A. Gevaert). Vgl. ferner: P. Coelestin Vivell: Der gregorianische Gesang. Eine Studie über die Echtheit der Tradition. Graz 1904, sowie das bereits erwähnte Werk Duchesnes: origines du culte chrétien. Paris 1889.

[7]) Vd. z. B. P. Utto Kornmüller l. c. pg. 107 ff., sowie die oben zitierten Stellen der Paléographie, Fleischers usw.

[8]) Gev. l. c. pg. VIII, XXVII und XXX ff., Paléogr. mus. I, pg. 103.

bei der höchstens zwei oder drei Töne bisweilen auf eine Silbe kommen, allmählich immer mehr durchsetzt wird von immer häufiger auftretenden und immer größeren Melismen, die manchmal ohne allen Text nur vokalisiert werden[1]), so daß man nach dieser ersten, syllabischen Epoche eine zweite, melismatische[2]) unterscheiden kann, deren üppig kolorierte Gesänge, — „klingende Arabesken mit ihren seltsam verschlungenen Linien", als Produkte einer bis zum Raffinement gelangten Vokaltechnik[3]) anzusprechen sind, wird auch durch den Vergleich der Neumendenkmäler der frühesten und späterer Zeiten bestätigt[4]). So mochten denn auch wegen des immer künstlicher werdenden Gesanges der Melismen zum Halleluja, des Neumatisierens der Jubilation, die nicht schulgerecht geübten Laien von der Mitwirkung beim Vortrage der Jubilation ausgeschlossen, und dieser einem technisch ausgebildeten, geübten Sängerchor übertragen worden sein[5]). Ob und wie weit aber die Gevaertsche chronologische Fixierung dieser beiden Epochen (anno 425—552 für die erste, 552—700 für die zweite)[6]) zutrifft, ist eine andere Frage; eine Beantwortung derselben dürfte wohl nicht eher mit Bestimmtheit erfolgen können, bevor nicht die Lösung des Hand in Hand damit gehenden Problems der zeitlichen Fixierung des ambrosianischen Gesangs usw. gelungen sein wird. Peter Wagners[7]) und A. Kienles[8]) Einwände gegen die Gevaertsche Theorie von der Entstehung der gregorianischen Melismen ausschließlich unter byzantinischem Einfluß[9]) sind hier (aber nur puncto der Gevaertschen chronologischen Fixierung, nicht weiter!) vielleicht um so eher anzuführen, als auch die innere Entwickelungsgeschichte des gregorianischen Gesangs, wie sie gleich im folgenden zur Sprache kommen wird, schon die Tendenz zur Bildung der Melismen und zur immer mehr zunehmenden Durchsetzung der Melopöie mit solchen zeigt, — ganz unabhängig von irgendwelchen später zufällig hereingreifenden äußerlichen Einflüssen, wie diese byzantinische Musikinvasion deren einer ist. Natürlich soll durch diese einschränkende Bemerkung die tatsächliche, sehr hohe Bedeutung und das fördernde Moment des byzantinischen Einflusses nicht verkannt werden; es sei hier nur konstatiert, daß, wie wir im nachfolgenden gleich sehen werden, schon aus rein inneren Gründen heraus die Melopöie, von der syllabischen Rezitation ausgehend, zur

---

[1]) Gev.-Riemann: Ursprung des römischen Kirchengesangs p. 32.

[2]) ibid. Vgl. auch die Notenbeilage bei Kornmüller l. c. pg. 109 ff. mit ihrer sehr instruktiven Zusammenstellung gregorianischer Melodien der beiden Epochen.

[3]) Gev.: mél. ant. pg. XXXI.

[4]) Vgl. Kuhlo l. c. pg. 8, sowie die weiter unten folgenden Zitate aus Fleischers Neumenstudien usw.

[5]) Wolf: Über Lais, Sequenzen und Leiche pg. 228.

[6]) Gev.-Riemann l. c. pg. 25 ff.

[7]) Peter Wagner l. c. pg. 28 ff.

[8]) P. Ambros Kienle: V. f. M. VII, pg. 119 ff.

[9]) Gev. mél. ant. pg. XXX—XXXIII.

Melismenbildung drängt, und daß diese einträte und eintreten müßte, auch wenn ihr nicht zufällig gleichzeitig eintretende äußere Umstände, wie diese byzantinische Musikinvasion einer war, zu Hilfe kämen. Daß natürlich ein solcher Zufall den Prozeß bedeutend beschleunigen kann, und daß tatsächlich dies im vorliegenden Fall zutrifft, liegt auf der Hand. Schon vom 5. Jahrhundert ab hatten sich die abendländischen Musiktheoretiker (Martianus Capella, Cassiodorus, Boethius) mit der griechischen Musiktheorie beschäftigt; mit dem Antiphonengesang war die griechische Musik im Abendlande zur Anerkennung gelangt. Vom 8. Jahrhundert an namentlich, von Alkuin bis ins 12. Jahrhundert hinein, war dann ihre Herrschaft im Abendlande allgemein und dauernd befestigt[1]); und wie mächtig ihre Einwirkung auf die abendländische Musik war, das bezeugen die griechischen Termini technici der okzidentalen Musiktheorie[2]), das beweist die Wesensverwandtschaft der altkirchlichen Tractusgesänge mit den griechischen Heirmoi[3]) (— *tractus* = die lateinische Übersetzung von *εἱρμός*)[4]) und die Analyse der Sequenzen, Tropen[5]) usw.

Wenden wir uns nun von dieser nur in den gröbsten Umrissen entworfenen flüchtigen Skizze der äußeren Entwickelungsgeschichte der Melopöie im 1. Jahrtausend abendländischen Kirchengesangs der inneren zu!

Es ist schon früher von deren Ausgangspunkten und Urwurzeln, der Psalmodie und der Rezitation der Klagelieder (Lamentationen), die Rede gewesen. Letztere, offenbar uralt und weit in das graueste Altertum (und den Orient) zurückreichend, — worauf schon der geringe Umfang der Tonbewegung (Tetrachord, also ähnlich der altgriechischen und altindischen Vedenrezitation) hindeutet, — ist namentlich der Vedenrezitation verwandt[6]): in beiden ist der Mittelton die Basis und das Fundament, von dem jede Bewegung der Stimme nach oben oder unten ausgeht und zu dem sie immer wieder zurückkehrt. Während jedoch in der altindischen Rezitation in stetigem Auf- und Abschwanken jeder Akzentsilbe auch eine solche tonliche Bewegung entspricht, den Interpunktionen dagegen keine besonderen Kadenzen zur Seite stehen, entsprechen in der Rezitation der Klagelieder „den verschiedenen Interpunktionen verschiedene Kadenzen, und wenn auch innerhalb der Kadenz die Akzente der Wörter eine maßgebende Rolle spielen, so wird doch außerhalb derselben der Wortakzent nur wenig berücksichtigt, sondern es laufen fast alle Silben auf einer einzigen Tonhöhe (dem *currens*) unterschiedslos dahin. In der alt-

---

[1]) Fl. II, pg. 133.

[2]) Gev. mél. ant. pg. 106 ff.

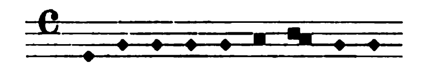
[3]) H. Riemann: Der strophische Bau der Traktusmelodien I. M. G. IX, pg. 183—195 (mit ausführlichen Analysen zahlreicher Traktusmelodien).

[4]) ibid. pg. 184.

[5]) Über den Einfluß des Orients (Byzanz) auf den gregorianischen Gesang, die Sequenzen und Tropen usw. vd. Peter Wagner I, Kapitel 12, 13 und 14, pg. 225—252, 253—281 und 282—300, speziell aber pg. 243 ff., 267 ff., 283 ff.

[6]) Fl. II, pg. 17.

indischen Rezitation spielt also die Syntax gar keine Rolle, in der der Klagelieder aber gibt sie den Ausschlag. Jene ist streng akzentisch, diese aber der Hauptsache nach pneumatisch. Die Berücksichtigung der lateinischen Akzentuation ist bei den Klageliedern zwar noch vorhanden, aber doch nicht in erster Linie maßgebend"[1]). Bei der Psalmodie unterscheidet Peter Wagner[2]) zwei zeitlich aufeinanderfolgende Typen: einen älteren, einfacheren, dessen Spur z. B. in der ambrosianischen Psalmodie[3]) enthalten ist (der Text wird auf einem Ton rezitiert, der nur am Schlusse verlassen wird) und einen jüngeren, sowohl in den Psalmtönen als auch in melismatischen Melodien hervortretenden, bei dem der Text auf einem oder mehreren Tönen rezitiert wird *(tenor!)*, am Anfang und am Ende des Ganzen oder der Teile dagegen eine melodische Floskel eintritt, welche die Aufgabe hat, zu jenem Rezitationston hinzuleiten oder von ihm aus einen Abschluß zu machen. Dieses Wesen der Psalmodie und des liturgischen Rezitativs: Hersagen oder Singen des Textes auf einer bestimmten Tonhöhe — *tonus currens,* Reperkussionston, *mediante, tenor* oder *dominante,* entsprechend der antik-römischen *media* und dem byzantinischen *ison*[4]) —, unterbrochen durch melodische Tonbewegungen, Tonfälle oder Kadenzformeln, ist bis heute das gleiche geblieben[5]), nur daß deren Tonumfang vom anfänglichen Tetrachord allmählich sich zum Hexachord erweiterte, das seither fast niemals überschritten wird[6]). So zeigt die Psalmodie — die bei allen musikalischen Schriftstellern des Mittelalters bis zum 13. und 14. Jahrhundert als der Kernpunkt, um den sich der ganze christliche Gesang kristallisiert, erscheint[7]) —, ein gewisses Grundschema der Rezitation, das schon in den ambrosianischen Melodien des *symbolum*[8]) ebenso unverkennbar:



[1]) ibid.

[2]) Peter Wagner l. c. pg. 10.

[3]) Vd. Dom Pothier: mélodies Grégoriennes, Tournay 1881. Deutsch von P. Ambros Kienle: Der gregorianische Choral, Prag, Emaus, 1881, Kap. XVI, pg. 233 und die daselbst angeführten Beispiele, ferner Peter Wagner l. c. pg. 10.

[4]) Fl. I, pg. 60 ff. und 85.

[5]) Vgl. M. f. M. XIX (herausgegeben von Rob. Eitner) pg. 29—36, 45—52, 61—68): P. Bohn: Das liturgische Rezitativ und dessen Bezeichnung in den liturgischen Büchern des Mittelalters. — Cäcilienkalender (red. von F. X. Haberl, Regensburg, Pustet) für 1883, pg. 66 bis 74: G. Weber: Über Sprachgesang (veraltet, jedoch mit guten Bemerkungen über Wortakzent, Satzakzent und Cursus der Melodie). — Zeitschrift I. M. G. VI, pg. 491—496: Max Schneider: Die alte Chorpassion in der Gegenwart (mit Beispielen auf pg. 493 ff., woraus hervorgeht, daß das Ur- und Grundschema aller Rezitation, der Grundhabitus \/‾‾‾‾\/, unverändert fortlebt).

[6]) Fl. II, pg. 47.

[7]) ibid. II, pg. 131 ff.

[8]) Vd. Peter Wagner l. c. pg. 17 ff., Dom Pothier l. c. pg. 213 (mit Melodiebeispielen und ausführlichen Analysen derselben).

auftritt wie in den gregorianischen Gesängen, und das sich als identisch mit dem uns wohlbekannten, bisher noch immer von uns angetroffenen Urschema aller Rezitation und Melopöie überhaupt erweist. (Daß dieses selbe Schema uns z. B. ganz unverändert ebenso im rezitierenden Vortrag der istrianischen und venezianischen *pescatori*[1]) begegnet, wie es auch das Grundschema der melodischen Struktur alles Volksliedes[2]) ist, — ganz zu schweigen von dem bereits im Verlauf der bisherigen Untersuchungen von uns beobachteten Vorkommen dieses Rezitationsgrundschemas in der Musik der Naturvölker, Orientalen, Griechen usw. —, deutet darauf hin, daß man es hier bei der Entstehung dieses Schemas mit einem ganz allgemeinen Entwickelungsprinzip von absoluter Gültigkeit zu allen Zeiten und in allen Ländern zu tun hat.) Wie dieses Schema u. a. allem melodischen Denken, und demzufolge der Entstehung aller melopöischen Gebilde und Formeln, also auch der Melismen der gregorianischen Kunstepoche, zugrunde liegt, illustriert in bedeutsamer Weise der von Riemann[3]) gelieferte Nachweis dreier Grundformen melodischer Phrasen im *ordinarium* der Ostermesse:



Schon in den ambrosianischen Antiphonen läßt sich übrigens ein bedeutender Fortschritt in der Entwickelung dieses Schemas erkennen, insofern zwei Vershälften nicht mehr auf ein und demselben Ton, sondern auf zwei verschiedenen rezitiert werden können. (Also Erweiterung des Tonumfanges und Schatzes der zur Verfügung stehenden Tonstufen, ganz im Sinne des von uns bisher stets wahrgenommenen Gesetzes wachsenden Tonumfanges! Wir werden noch darauf zurückkommen.) Bis ins 9. Jahrhundert hinein ist dieses liturgische Rezitativ die Hauptgesangsform der römischen Kirche:[4]) auf dem *tonus currens* bewegte sich die Stimme des Rezitierenden unter Beobachtung der sprachgemäßen Akzentuation fort, und nur an den Interpunktionsstellen des Textes treten größere Stimmbewegungen oder Kadenztonfälle auf. Diese Kadenzen bilden in ihrer strengen Regelung ein vollständiges System; für Komma, Kolon und Punkt gibt es bestimmte, ein für allemal feststehende Tonfälle, die je nach der syntaktischen Wichtigkeit, Schwere oder Flüchtigkeit der betreffenden Interpunktion länger oder kürzer sind[5]). So wird das Lesen in der Kirche mit den verschiedenen Intonationen, den mannigfachen Hebungen

---

[1]) Vgl. S. I. M. G. IV, pg. 618, 619 (Volkslieder in Lussingrande).

[2]) Vgl. Fleischer: Zur vergleichenden Liedforschung S. I. M. G. III, pg. 204, 209 bis 213, 214.

[3]) Hugo Riemann: Die melodische Struktur des Ordinariums der Ostermessen. Zeitschrift I. M. G. VIII, 9. Heft, pg. 345—351, speziell pg. 349, 350, 351.

[4]) Peter Wagner pg. 17 ff. (vgl. Notenbeispiele bei Dom Pothier l. c. pg. 235).

[5]) Fl. II, pg. 131 ff.

und Senkungen der Stimme, mit den kadenzierten Absätzen und den daraus hervorwachsenden Melismen selbst schon zu einer Art von Gesang[1]). So werden denn auch weiter die Interpunktionsstellen, bzw. die an ihnen, am Ende der Perioden oder auch der Periodenglieder auftretenden, regelmäßig wiederkehrenden Kadenzen, d. h. also der *cursus*[2]), zum Träger und Repräsentanten des melodischen Prinzips, der Melismen, die, von dort ausgehend, allmählich immer häufiger, zahlreicher und mit wachsender Sicherheit auch innerhalb der Glieder, so auf Wörtern von besonderer Bedeutung, auftreten. Insofern alle Bezeichnung jedweder Stimmflexionen seit dem frühesten Mittelalter durch die Akzentneumen usw. erfolgte, kommt in deren Geschichte zugleich die Entwickelungsgeschichte des Melismas aus der Kadenz heraus — d. i. also der Übergang von sprachlichem Tonfall zu musikalischer Melodie — zum Ausdruck. Schon im frühen Mittelalter fungieren die Akzente nicht mehr als bloße sprachliche Elemente, sondern bereits als (wenn auch noch nicht rein) musikalische Schriftzeichen[3]); sie fixieren die Satzeinteilung und Wortgliederung, zeigten dem Vorleser an, wo er die Stimmlage besonders hoch oder tief nehmen, wo er eine Pause machen sollte usw., hatten also keineswegs mehr bloßen sprachlichen Charakter. Den Übertritt der Akzentzeichen aus der Stellung anfangs doch überwiegend sprachlicher Elemente in die musikalischer Schriftzeichen können wir freilich nicht mehr genau verfolgen, doch liegt uns das Endresultat dieses Prozesses, die Umwandlung der Akzente der Grammatiker in melodische Zeichen[4]), fertig vor, und zudem finden wir in den frühmittelalterlichen byzantinischen Neumenhandschriften den analogen Vorgang. Auch hier wird der Satztext nach Maßgabe der rhetorischen Logik und grammatischen Syntax in Satzteile und Satzglieder zerlegt, jeder dieser Abschnitte am Anfang und Ende mit je einem Zeichen versehen usw.[5]). Die Zeichen stehen in engster Beziehung zum syntaktischen Aufbau des Textes, so daß man aus Sinn und Gliederung eines Satzes bereits auf seine Zeichen, und umgekehrt aus diesen auf den Sinn, auf seinen Charakter als Frage-, Behauptungssatz usw. zurückschließen kann. Auch hier deuten diese Zeichen dem Vorlesenden die Stimmflexionen und Tonfälle an, durch die er den Charakter der Sätze zum Ausdruck zu bringen, das Tonniveau, auf das er die Stimme einzustellen hat. Der weitere, analoge Verlauf des Entwickelungsprozesses ist schon bei Besprechung der byzantinischen Musik erwähnt worden. Sowohl in der gregorianischen als auch in der byzantinischen Kirchenmusik

---

[1]) Schelle l. c. pg. 19.

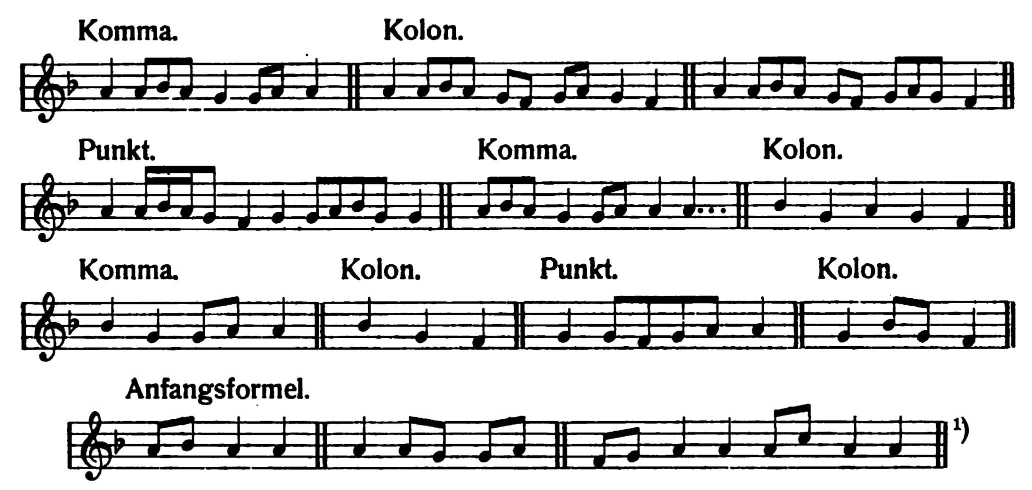
[2]) Peter Wagner pg. 17. — Paléogr. mus. IV, pg. 27, überhaupt ibid. IV, pg. 27—204 (D. Andrée Mocquereau: de l'influence de l'accent tonique et du cursus sur la structure mélodique et rhytmique de la phrase Grégorienne. B: le cursus et la psalmodie).

[3]) Fl. I, pg. 72 und 79.

[4]) ibid. pg. 79.

[5]) ibid. pg. 70 ff.

finden wir also die gleichen Erscheinungsformen: vom Niveau des Rezitationstones ausgehende Stimmflexionen nach oben oder unten, wie z. B.:




Das langsame und schrittweise Hervorwachsen der Melismen aus diesen Intonationen und übrigen Kadenzen und Formeln als den ersten Ansätzen und einfachsten Bildungen[2]) veranschaulichen die (denselben Handschriften wie vorstehende Kadenzen entnommenen) nachfolgenden Melopöiebeispiele[1]):



[1]) Zusammenstellung der Kadenzformeln nach Fleischer II, pg. 15, 31, 32, 54, 80, 124 und Vincent: note sur la messe Grecque, qui se chantait autrefois à l'abbaye royale de St. Dénis, Paris 1864 (Extrait de la Revue archéologicque). Vd. auch Dom Pothier l. c. pg. 157 ff., 183 ff. (Kadenzen usw.).

[2]) Schelle l. c. pg. 124.




in denen aus dem Zusammenwirken des durch die Hebungen und Senkungen der Silben nach dem Gebote des Akzents geregelten „Wellenschlags der Rezitation" mit den Forderungen des tonalen Ausdrucks die melodische Verzierung naturgemäß resultiert[1]). Der gewaltigste Entwickelungsfaktor aber und das Hauptmovens für die ganze weitere Entfaltung der gregorianischen Melopöie ist jene große Umwandlung, die sich in dieser Epoche vollzieht, der Übergang der Herrschaft vom quantitierenden auf das akzentuierende Prinzip, den tonischen Akzent[2]). Schon im Vulgärlatein der letzten vorchristlichen Jahrhunderte bildete dieser tonische Akzent ein wesentliches Element der Aussprache; zur Herrschaft aber gelangte diese sogenannte rhythmische Auffassung des Lateinischen in den ersten Jahrhunderten nach Christus[3]). An Stelle der Messung nach grammatikalisch langen und kurzen Silben (d. i. an Stelle der antiken Metrik) ist im Mittelalter eine Messung nach physiologisch schweren und leichten Silben, d. i. also ein rhythmisches Prinzip getreten[4]). Wie dieses Prinzip für die Entstehung der romanischen Sprachen aus dem Lateinischen von grundlegender Bedeutung war, so war es auch für die Musik der Fall[5]). Schon Augustinus spricht in seinem Werke *de musica* im Widerspruch zur antiken Kunstauffassung aus, daß der musikalische Ausdruck in der Behandlung kurzer und langer Silben sich keineswegs an die Gesetze der Grammatik zu binden habe[6]). In welcher Weise dieser — natürlich ganz langsam und allmählich sich vollziehende — Prozeß der Ver-

[1]) Schelle l. c. pg 124.

[2]) Vd. die diesbezüglichen Ausführungen bei Peter Wagner pg. 255, Fleischer II, pg. 107 ff., Paléogr. mus. IV, pg. 30, Schelle pg. 111, 124 usw.

[3]) Peter Wagner pg. 255.

[4]) Fl. II, pg. 107.

[5]) Vgl. die bereits früher zitierten Arbeiten von Hermann Hupfeld: Das zwiefache Grundgesetz des Rhythmus und Akzents, oder das Verhältnis des rhythmischen zum logischen Prinzip der menschlichen Sprachmelodie. Zeitschrift der deutsch-morgenländischen Gesellschaft VI. Leipzig 1852, Brockhaus, pg. 153—189 (speziell pg. 155 und 171 ff.) und Bohn: Das liturgische Rezitativ und dessen Bezeichnung in den liturgischen Büchern des Mittelalters: Eitners M. f. M. 1887, Nr. 4, sowie Pierre Aubry: la musicologie médiévale, histoire et méthodes. Paris (H. Welter), 1900, pg. 101—112 (la méthode philologique dans les sciences musicologiques) und pg. 113—124 (la méthode historique dans les sciences musicologiques).

[6]) Schelle l. c. pg. 111.

drängung der antiken Metrik durch das rhythmische Prinzip[1]) in der Musik zum Ausdruck gelangte, und wie der Einfluß des Akzents im gregorianischen Choral sich nicht nur in den einfachen Formen der Psalmodie geltend machte, sondern, viel weiter greifend, die melodische Entwickelung in den ausgedehntesten melismatischen Bildungen beherrschte und in den Tractus-, Allelujaversen, Gradualresponsorien usw. für die Textbehandlung maßgebend war[2]), haben die Untersuchungen der Paléographie musicale dargetan[3]). Eine bedeutsame Illustration dazu liefert die von Fleischer[4]) zitierte Stelle des Aurelianus Reomensis[5]), also ein Zeugnis aus einer Zeit, wo die Epoche jener Umwandlung noch nicht zum Abschluß gelangt war. Aus dem Wortlaut dieser Stelle (daß nämlich jene Silbe, die einen stärkeren Rhythmus, einen kräftigeren rhythmischen Nachdruck habe, in der Musik länger moduliert werden könne, d. h. mehrere Töne auf eine solche Silbe gesungen werden könnten, so daß sie zwei bis drei anderen, rhythmisch nicht betonten Silben an Länge oder Zeitdauer gleichkomme, diese Ausdehnung der Zeitdauer aber dann auf Kosten des rhythmischen Nachdrucks geschehe, da ja dabei der Anfang der Modulation nicht so stark ausgedrückt werde) ergibt sich als Grundgesetz des tonischen Akzents: die rhythmisch langen (z. B. physiologisch *positione* langen) oder stärker betonten Silben zukommende schwere Neumierung wird dargestellt „entweder 1. durch einfaches Aushalten der Neume, bzw. der entsprechenden einfachen Tonbewegung mit stärkerem rhythmischem Nachdruck, oder 2. durch eine melodische Figur, bestehend aus der ursprünglichen Tonbewegung mit melodischer Verlängerung, aber ohne stärkeren rhythmischen Nachdruck. Entweder — so ist hier also das Gesetz — eine schwere Neume von einfacher Metrik mit rhythmischer Verstärkung, oder aber Auflösung der schweren Neumen in eine Tonfigur von größerer metrischer Länge,

[1]) Fl. II, pg. 107 ff.

[2]) Peter Wagner pg. 256.

[3]) Paléogr. music. III, pg. 9—77 (D. Andrée Mocquereau: de l'influence de l'accent tonique et du cursus sur la structure mélodique et rhytmique de la phrase Grégorienne. A: l'accent tonique et la psalmodie, auch in deutscher Übersetzung von P. Bohn bei Herder, Freiburg 1894: Einfluß des tonischen Akzents auf die melodische und rhythmische Struktur der gregorianischen Psalmodie), und ibid. VII, pg. 19—344 (Mocquereau: du rôle et de la place de l'accent tonique Latin dans le rhytme Grégorien, speziell Abschnitt III: le rhytme et le mot Latin § 1, pg. 186 ff. *[la mélodie, son rôle dans le rhytme]* und pg. 201 ff.: *acuité de l'accent tonique,* mit zahlreichen Beispielen pg. 201—206 ff.) sowie: la psalmodie Romaine et l'accent tonique Latin, 1885. Vgl. ferner Kirchenmusikalisches Jahrbuch pro 1906/7, pg. 1—14; P. Gerhard Gietmann: Choralia; der Wortakzent im Choral (Besprechung von Paléographie mus. VII: Du rôle usw.).

[4]) Fl. II, pg. 107/108.

[5]) Gerb. script. I, 47: *Estque musica licentia, ut in ea littera, quae majorem obtinet numerum, ... longiorem, si necessitas cogit, effici modulationem liceat et pro duabus vel tribus constare syllabis. Attamen non tam fortiter initium exprimitur modulationis.* Den Kommentar zu dieser Stelle vd. Fl. l. c. pg. 117 ff., woher obige Textausführungen entnommen sind.

aber ohne die rhythmische Verstärkung",[1]) d. h. also — auf die im ersten Hauptteil unserer Untersuchung verwendete Terminologie zurückgeführt — nichts anderes als: die akzentische Silbenprofilation erfolgt durch Verstärkung der Tonmasse, sei es intensiv, sei es extensiv (stärkere Betonung oder aber Tonverlängerung), in welch letzterem Falle die längere Tondauer durch Zerlegung in mehrere Einzeltöne, durch Auflösung in Melismen, in Tonfiguren, ersetzt werden kann. Wir sehen also, daß wir uns auch hier wieder in völliger Übereinstimmung mit den auf analytischem Wege gewonnenen Beobachtungen befinden. Freilich, so klipp und klar ausgesprochen wie in der oben zitierten Stelle, wird uns das Grundgesetz der musikalischen Akzentuierung sonst nicht entgegengebracht; ganz langsam und unmerklich ringt es sich durch. In seiner klassischen Zeit anerkennt das Lateinische das Prinzip einer starken oder schwachen Betonung wenig oder gar nicht; die stärkere oder schwächere Betonung einer Silbe äußerte sich in einer höhern oder tieferen Tongebung der Silbe[1]). Allmählich entspann sich zwischen quantitierendem und akzentuierendem Prinzip ein Kampf um die Vorherrschaft, der um zirka 400 n. Ch. mit der Verdrängung des alten Prinzips aus der gewöhnlichen Aussprache und mit dem Sieg des akzentischen Prinzips endigte[2]). Im Gesange dagegen zeigt sich noch sehr lange ein Schwanken zwischen beiden; bald herrscht das eine, bald das andere vor, und zwar nicht bloß zwischen Werken verschiedener Epochen oder verschiedener Autoren, sondern selbst zwischen denen eines und desselben Autors, ja in einem und demselben Werke. Darauf mag es eben auch zurückgehen, daß die verschiedenen Darstellungen des gregorianischen Gesangs je nach den verschiedenen Standpunkten sowohl das eine als das andere Prinzip darin vorherrschend zu finden glauben konnten. In einem, und zwar dem Haupt- und Grundzug, stimmen allerdings auch die scheinbar heterogensten Äußerungen musikalischer Akzentuierung überein: in dem durchaus profilierenden, sozusagen primär-architektonisch disponierenden Charakter des Akzentes. Er ist seinem Wesen nach „nicht bloß eine Hebung, eine kurze, energische Bewegung, sondern eine Kraft des Zusammenhaltens, welche die verschiedenen Elemente oder Silben, welche ein Wort bilden, in ein Ganzes vereinigt"[3]); „er formt die Silben zu einem lebendigen Ganzen und läßt das Wort abgeschlossen vor dem Ohre erklingen; er einigt alle Bestandteile des Wortes wie um einen Zentralpunkt, und durch diese organische Gliederung gestaltet sich das Wort trotz der Mehrzahl seiner Silben zum Ausdruck der einen Idee"[4]). Je mehr Noten daher

[1]) ibid. Fl. II, pg. 109.

[2]) Paléogr. mus. IV, pg. 30.

[3]) Paléogr. mus. III, pg. 29 (in der deutschen Übersetzung von Bohn pg. 21/22). Vgl. Bernouilli: Die Choralnotenschrift bei Hymnen und Sequenzen, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1898, pg. 149.

[4]) Dom Pothier-Kienle: Gregor. Choral 8. Kapitel pg. 97/98 und mélodies Grégoriennes, chap. XII, pg. 171. Vgl. auch Peter Wagner pg. 268/269.

der betonten Silbe zuerkannt werden, desto mehr wird der Charakter und die scharfe Prägnanz des Akzentes verwischt; das Wesen des Akzentes besteht eher in einer Kürzung als in einer Verlängerung[1]), und ursprünglich wird im gregorianischen Gesange daher die den Akzent tragende Silbe mit möglichst wenigen Noten bedacht. Demgegenüber wird dann nach dem Schlusse des Mittelalters in der Musik der Polyphonisten des 16. Jahrhunderts ein neues Prinzip zum Grundgesetz der musikalischen Profilation erhoben: daß nämlich nur der Vokal der betonten, d. i. den Wortakzent tragenden Silbe, Träger der Melismen wird. Damit ist die Umdeutung der betonten Silben zu langen vollzogen, und alle akzentuierten Silben werden nun von den Polyphonisten gleich behandelt, ohne Unterschied, ob ihr Vokal lang oder kurz ist[2]); so z. B. bei den italienischen Madrigalisten des 16. Jahrhunderts, wo sich eine Richtung in diesem Sinne geltend macht. Diese beiden einander grundsätzlich gegenüberstehenden Akzentuierungstypen, die man vielleicht als intensives und extensives Akzentuierungsprinzip bezeichnen kann, müssen streng auseinandergehalten werden, wenn man nicht in die Entwickelungsgeschichte des gregorianischen Gesangs eine heillose Verwirrung hineinbringen und sich jede Möglichkeit, in das Dickicht dieses Urwaldes einzudringen, benehmen will. Da im gregorianischen Gesang betonte und unbetonte Silben nicht identisch sind mit langen und kurzen, so ist es infolge dessen auch unrichtig, wenn, wie dies die vulgäre Ansicht ist, gesagt wird, daß im allgemeinen die betonten Silben mehr Noten erhalten als die unbetonten[3]). Dies ist, wie gesagt, ein erst auf den durch die Polyphonisten des 16. Jahrhunderts geschaffenen Verhältnissen basierender Standpunkt, der dem frühen Mittelalter gänzlich fremd war; im Gegenteil: da das Wesen des Akzents eher auf Zuspitzung, Schärfe und Kürzung des Tons hindrängt als auf dessen Verlängerung, und das längere Verweilen der Stimme auf einer Silbe oder deren Besetzung mit einer Gruppe mehrerer Töne (Melisma) durchaus nicht ein Symptom für deren stärkere Betonung ist[4]), versahen die gregorianischen Sänger, die das Wesen des Akzents sehr gut kannten, da es ihnen aus der täglichen Sprache geläufig war, mit besonderer Vorliebe Silben auf dem Akzent mit möglichst

---

[1]) Peter Wagner pg. 269.

[2]) Peter Wagner pg. 254. Vgl. auch V. f. M. VIII, 1892, pg. 479 ff. (Peter Wagner: Das Madrigal und Palestrina).

[3]) ibid. pg. 34. Vgl. betreffs dieser, wie aller verwandten Fragen außer den bereits zitierten Abhandlungen in der Paléogr. mus. (besonders III und IV: l'influence de l'accent tonique usw.) noch folgende Werke: Mocquereau: le nombre musicale Grégorien ou rhytmique Grégorienne I. Bd. Rom-Tournay 1908. — Mathis Lussy: Du rhytme dans l'hymnographie Latine (Riv. mus. II, 1895) und Hugo Riemann: Das Problem des Choralrhythmus, Jahrbuch Peters, Leipzig, XII. Jahrg. 1906, speziell pag. 24 ff.

[4]) Paléogr. mus. III (in deutscher Übersetzung von Bohn: Einfluß des tonischen Akzents usw.) pg. 21 ff. Vgl. auch Bernouilli l. c. pg. 149 und Paléogr. mus. III, pg. 2.

wenig Noten[1]). So steht das späte Mittelalter und die Polyphonie des 16. Jahrhunderts zu dem frühen in einem stark ausgesprochenen Gegensatz. Die mittlere Zeit zwischen diesen beiden Grenzepochen aber, das 9. bis 12. Jahrhundert, vermittelt diesen Gegensatz, indem sie sich an beide anlehnt; sie übernimmt von dem früheren Mittelalter den Sprachtext als Grundgerüst auch der musikalischen Architektonik, „aber die bloße Unterscheidung langer und kurzer Silben und die bloße syntaktische Gliederung genügen nicht mehr. Neben diese wird vorerst eine reichere Melodik, allmählich immer mehr verziert und verschnörkelt, eingeführt, und schließlich überwiegt das rein melodische Element so, daß es die Rhythmik und endlich sogar den Takt nach sich zieht"[2]). Der vorher sich entspinnende Kampf zwischen intensivem und extensivem Akzentuationsprinzip läßt sich in seinen einzelnen Phasen an verschiedenen Durchgangserscheinungen und anderen Symptomen beobachten. So hat schon Fleischer auf ein solches aufmerksam gemacht: daß nämlich in verschiedenen von ihm studierten und angeführten Handschriften[3]) an Stelle der antiken prosodischen Unterscheidung vokalischer und *positione* langer Silben die von offenen und geschlossenen (oder diphtongisch schweren Silben) getreten ist. Vielleicht noch viel wichtiger als diese für die Entwickelung von Metrik und Akzent gewiß bedeutungsvolle Tatsache aber ist das ganze Problem der Art des Vorkommens der *neumae liquescentes*, die bekanntlich ihren Namen davon haben, daß sie fast stets nur über Silben vorkommen, die durch eine der *liquidae* l m n r geschlossen sind (viel seltener über diphtongisch-schweren oder nicht liquid-konsonantisch geschlossenen Silben)[4]). Schon diese Gebundenheit ihres Vorkommens an Bedingungen rein quantitierender Natur — die übrigens schon in den *instituta patrum de modo psallendi* (6. Jahrhundert?) für die Sprache wie für den Gesang ausdrücklich betont wird[5]), — zeigt ihren Zusammenhang mit dem bereits immer mehr zurücktretenden quantitierenden Prinzip, als dessen letztüberlebende Vertreter sie den Akzentneumen, als den Vertretern des jungaufstrebenden, akzentischen Prinzips, gegenüberstehen. Die Art ihrer Anwendung und Ausführung aber, wie sie z. B. Guido Aretinus im Kapitel XV des Micrologus beschreibt[6]) („es verschmelzen . . . die Töne nach Art der Buchstaben so, daß die von dem einen Ton angeschlagene Tonbewegung deutlich in die des anderen Tons übergeht, ohne daß jener einen Abschluß zu haben scheint usw.)[7]), zeigt zwei Arten der Ausführung liquider Silben, nämlich durch einfaches lang Aushalten und

---

[1]) Peter Wagner pg. 268 ff.
[2]) Fl. II, pg. 112.
[3]) Fl. II, pg. 36.
[4]) Fl. II, pg. 109 ff.
[5]) Gerb. script. I, pg. 6.
[6]) Gerb. script. II, pg. 17a.
[7]) übersetzt bei Fl. II, pg. 109.

durch Portamentoverschleifung des Tons der liquiden Silbe mit dem der folgenden Silbe, also Zerlegung des einen Tons in zwei oder mehrere. (Die auf solche Weise durch Zerlegung entstehende Figur wird von Guido so angegeben:

sie scheint zu Guidos Zeit „in Italien wirklich so beliebt gewesen zu sein, daß man in manchen Neumationen kaum eine direkt von einem Tone zum andern aufsteigende Tonbewegung findet, sondern daß die direkte Bewegung z. B.



meist ersetzt wird durch



“[1]).

Man erkennt also deutlich die vermittelnde und überleitende Stellung der *liquescentes* sowohl zwischen quantitierendem und akzentuierendem Prinzip einerseits, als auch zwischen intensivem und extensivem Akzentprinzip andererseits, zwischen welch allen sie die Ausgleichung, Vermittlung und Verbindung herstellen; von ihnen aus knüpft sich zu jeder der genannten Kategorien ein verbindender Faden an, sie bilden die Brücke vom quantitierenden Prinzip zu den Ansätzen der Melismenbildung. Da namentlich sie allein zur Erklärung der nicht durch Akzentzerlegung zu erklärenden Melismenbildung heranzuziehen sind, liegt in ihnen auch — schon durch die erwähnte Portamentomanier vermittelt — die Beziehung zu Durchgangsnoten[2]) angebahnt. Daß sich dieser Kampf der beiden miteinander um die Herrschaft ringenden Prinzipien für uns namentlich als Schwanken und Unsicherheit im Verhältnis zwischen Akzent und Melisma fühlbar machen muß, braucht nicht erst erwähnt zu werden; sind doch daraus der gregorianischen Choralforschung eine ganze Reihe von Problemen erwachsen, so das der Melismierung der unbetonten[3]) und namentlich der kurzen vorletzten Silbe[4]) usw. Bekanntlich führte die daraus entstehende Verwirrung sogar dazu, daß man für die Zeit vom 12. bis 16. Jahrhundert jede Rücksichtnahme der gregorianischen Melodik auf die Quantität der Silben in der lateinischen Sprache (also z. B. bei der Zuteilung von Melismen an kurze, unbetonte Silben) gänzlich leugnen zu müssen meinte[5]).

---

[1]) Fl. II, pg. 109 ff.

[2]) Über die Supposition von Durchgangsnoten vide Bernouilli l. c. pg. 149 ff.

[3]) Vgl. z. B. Bernouilli l. c. pg. 154 ff.

[4]) Vgl. Paléogr. mus. IV, pg. 69—119 (der ganze § III: *les pénultièmes brèves non accentuées chargées de notes*), speziell pg. 87 ff., 92 ff., 95 ff., 102 ff. und vor allem pg. 108: *le repertoire Grégorien contient quelques mélismes assez longs* usw. . . . sowie D. Pothier-Kienle: pg. 155 und Peter Wagner pg. 265.

[5]) Abbé Petit in seiner dissertation sur la psalmodie et les autres parties du chant

Hält man dem aber die Tatsache gegenüber, daß andererseits ebenso häufig auch Fälle von — auch von dem jüngeren Standpunkt der polyphonen Musik aus betrachtet — korrektester Akzentprofilation durch Melismen sich nachweisen lassen[1]), daß es z. B. eine im gregorianischen Choral sehr beliebte Art, die betonte Silbe auszuzeichnen, ist, dem Rezitationston, z. B. a, das darüberliegende h hinzuzufügen[2]), so daß man in der Anwendung der Melismen im gregorianischen Gesang je nach den jeweiligen prosodischen Bedingungen und Qualitäten der betreffenden Stellen deutlich folgende Kategorien unterscheiden kann: 1. Melismen über Akzentsilben, also Akzentprofilation im Sinne der späteren Polyphonisten bis auf den heutigen Tag. 2. Melismen über *natura* oder *positione* langen, betonten Silben. 3. Melismen über ebensolchen, aber unbetonten Silben. 4. *liquescentes,* über durch *liquidae* abgeschlossenen Silben, also Silben mit quantitierender, aber schwankender Messung. 5. Melismen über kurzen, unbetonten Silben, — erwägt man also dies alles, so kann man nicht umhin, in der soeben angeführten Kategorienreihe die Erscheinungsformen einer anfänglich noch unentschieden und in gestaltlosem Dunkel hin- und herschwankenden Entwickelungstendenz zu erblicken, die, vom quantitierenden Prinzip ausgehend und mit dessen Auflösung einsetzend, allmählich und schrittweise sich zu immer festeren Umrissen und sichereren

---

Grégorien dans leur rapports avec l'accentuation Latine, Paris 1855 (bekämpft von Dom Joseph Pothier in Une petite question de grammaire à propos du plain chant) vd. P. Ambros Kienle: Die historisch-kritischen Werke des Dom Joseph Pothier V. f. M. 1, pg. 245, 246. — Vgl. auch Pothier: Hymni de tempore et de sanctis, Solesmes 1885, sowie punkto sprachlicher Rhythmik und Metrik: Mone: Lateinische und griechische Messen aus dem 2. bis 6. Jahrhundert. Frankfurt a. M., 1850. — Morel: Lateinische Hymnen des Mittelalters, Einsiedeln 1868. — Gautiers Ausgabe der Werke Adams de St. Victor, Paris 1858, 2 vols. — Karl Bartsch: Die lateinischen Sequenzen des Mittelalters, Rostock 1868. — (Vereinzelte Bemerkungen auch in Migne: Handbuch der katholischen Liturgie 1810, übersetzt 1846, speziell pg. 270, und Wattenbach: Anleitung zur lateinischen Paläographie. Leipzig 1878.)

[1]) Vd. z. B. Peter Wagner pg. 42—45 (ambrosianische Melodien), 205, Dom Pothier l. c. pg. 157 ff. (und überhaupt alle Notenbeispiele daselbst), F. X. Haberl: magister choralis, Regensburg 1884, Mocquereau: l'art Grégorien, son but, ses procédés, ses caractères, Tournay 1895; idem: méthode du chant Grégorien, Tournay 1899, sowie die nachfolgenden Sammlungen und offiziellen Ausgaben der liturgischen Gesänge der römischen Kirche: Liber Gradualis, Tornaci 1883, Desclée, Lefebure et sociorum (ed. D. Jos. Pothier). — Graduale Romanum, Ratisbonae 1865 (Pustet). — Officium majoris hebdomadae, Ratisbonae, Pustet, 1882. — Directorium chori ad usum omnium ecclesiarum, in quibus officium divinum juxta ritum S. Romanae ecclesiae cantari solet. Romae 1889, cura et auctoritate sacrorum rituum congregationis. — Liber Antiphonarius pro diurnis horis juxta ritum Romanum. Solesmis 1897. — Liber Antiphonarius pro vesperis et completorio officii Romani, Solesmis 1897. — Schließlich die Reproduktionen der Paléographie mus. I, 1889 (pg. 55—96 und facs.) Antiphonale missarum S. Gregorii (ex 10. Jahrhundert), IV, 1894 (Antiphonale missarum S. Gregorii ex 10./11. Jahrhundert.) facs., II, III, 1891, 1892: facs. Respons. Graduale „Justus ut palma" usw. VII, pg. 1—18 und VIII facs.: Antiphonarium tonale missarum, IX, pg. 57—184: antiphonaire monastique Lucca (ex 12. Jahrhundert) usw.

[2]) Peter Wagner pg. 292.

Grenzlinien verdichtet, um endlich, auf dem Wege durch das intensive Akzentuierungsprinzipstadium, sich durchzuringen zum extensiven Akzentuierungsprinzip, mit dessen endgültiger Anerkennung und Sanktion in der polyphonen Musik des 16. Jahrhunderts dieser Entwickelungsprozeß seinen Abschluß gefunden hat. Die von Pothier zugestandene Tatsache, daß es in der Geschichte des gregorianischen Chorals eine Periode gibt, in der die Bedeutung des (praktisch angeblich immer gewahrt gebliebenen) Wortakzents in der theoretischen Behandlung und in der Sprache der Wissenschaft in den Schatten tritt[1]), ist nur eines jener Symptome des Schwankens zwischen quantitierendem und akzentuierendem Prinzip, wie deren noch mehrere andere angeführt werden könnten, so z. B. die sowohl in akzentuierendem wie quantitierendem Sinne deutungsfähigen Definitionen von *talea* und *resumptio* bei Joh. Tinctoris[2]), die noch im katholischen deutschen (und lateinischen) Kirchenlied des 13. bis 16. Jahrhunderts zwischen beiden Prinzipien schwankende melismatische Silbenprofilierung usw. Eine sehr interessante Parallele zu dem soeben skizzierten Prozesse bildet die in der gleichen Zeitepoche auf dem Gebiete der Sprache sich vollziehende Entstehung der romanischen Sprachen, für die — analog dem musikalischen Entwickelungsprozeß von intensiver zur extensiven Akzentuierung durch Zerlegung oder Brechung des akzentuierten Tones in eine Reihe von mehreren Tönen, Melisma — ebenfalls die Brechung des akzentuierten Stammvokals der lateinischen Mutterworte in zwei oder mehrere Vokale der romanischen Tochterworte, z. B. *posto* in *puesto, homo* in *uomo, c(o)elum* in *cielo* usw. — kurz in Sprachornamente, wie dies im ersten Hauptteil ja schon ausführlicher besprochen wurde —, charakteristisch ist. Eine weitere, sehr auffällige Übereinstimmung von Sprache und Musik dieser Epoche: der Ersatz ausgefallener *liquidae* (hauptsächlich l und r) lateinischer Stammformen durch Sprachornamente in den romanischen Sprachen (z. B. *fianco* statt *flancus, bianco* statt *blancus* usw.), bzw. das analoge Auftreten der *neumae liquescentes* über solchen *liquidae* im gregorianischen Gesang, wurde ebenfalls schon mehrmals im Verlaufe unserer Untersuchungen erwähnt und braucht darum hier nur flüchtig berührt zu werden. Finden wir so also in der Sprache den Übergang von der intensiven zur extensiven Akzentuierung und vom quantitierenden zum akzentuierenden Prinzip wieder, so hat dieser Prozeß auf musikalischem Gebiete für uns um so höhere Wichtigkeit, als wir in ihm die Grundlinien und allgemeinen Umrisse des im ersten Hauptteil beobachteten Entwickelungsschemas der Aufeinanderfolge der drei Momente wiedererkennen. Denn wenn, ausgehend und geleitet von der Rücksicht auf das quantitierende

---

[1]) Dom Pothier: une petite question usw. l. c. (gegen Petits „dissertation sur la psalmodie" usw.) vd. P. Ambros Kienle V. f. M. I, pg. 245, 246.

[2]) Vgl. Guido Adler: Wiederholung und Nachahmung in der Mehrstimmigkeit V. f. M. II, pg. 290—292, sowie Chrysanders Jahrbücher für Musikwissenschaft I. (Heinr. Bellermann: terminorum musicae diffinitorium) pg. 101 (resumptio) und pg. 107 (talea).

Prinzip, also u. a. auf die Länge und Klangkraft der Vokale — man erinnere sich an die oben zitierte Stelle des Aurelianus Reomensis! (Und wie stark das Moment der Klangfreude dieser Epoche war, bezeugt das wohllüstige Auskosten des Klanges in der Ornamentik der romanischen Sprachen, dieses sich Versenken in die Klangfülle eines betonten Vokals!) — sich hiernach das Auftreten der Melismen richtet, oder wenn durch die *neumae liquescentes* die Verbindung der Töne zu einem einzigen, fast ununterbrochenen *portamento* wird, so sind hierin offenbar Äußerungen und Erscheinungsformen des primitiven, sinnlichen Moments unverkennbar. Wenn weiter im Verlaufe der Entwickelung das akzentische Prinzip, der Akzent mit seiner Kraft des Zusammenhaltens, Vereinigens, Zentralisierens und Gruppierens der einzelnen Silben und Bestandteile des Wortes zu einer organischen Gliederung um einen herrschenden Mittelpunkt[1]), über das quantitierende Prinzip den Sieg davonträgt, so kommt in dem eben hervorgehobenen Wesen des Akzents das primär-ästhetische Moment zum Ausdruck, dessen Äußerungen und Wirksamkeit im Detail uns weiter unten noch ausführlicher beschäftigen werden. Daß schließlich im endlichen Durchdringen der Akzentprofilation usw. das architektonische Profilationsmoment zur Herrschaft gelangt, liegt auf der Hand und kommt überdies bei der folgenden Besprechung der einzelnen architektonischen Details genugsam zur Geltung. Wir sehen also, daß das im ersten Hauptteil auf analytischem Wege gefundene Schema sich auch hier wieder mit dem historischen Verlaufe in vollster Übereinstimmung befindet.

Wenn den vorstehenden Ausführungen über den Akzent soviel Raum gegönnt wurde, so rechtfertigt sich dies einzig und allein durch das Streben, dadurch der grundlegenden Bedeutung des Akzentes für die Entstehung und weitere Entwickelung der musikalischen Melodie gerecht zu werden, im gregorianischen Gesang ebenso wie in der Geschichte der Musik überhaupt. Denn indem das quantitierende Prinzip immer mehr zurückgedrängt, die Prosodie dem Akzent geopfert und so schließlich nur der Akzent, nicht die Prosodie maßgebend wird, beansprucht die akzentuierende Silbe zunächst einen Ton von entsprechender Zeitdauer und Höhe: die Hebungen und Senkungen verlangen nach dem Gebote des Akzents ihr Recht, und die Wellenlinie der Rezitation wird so immer mehr gekräuselt, wird durch das allmähliche Hinzutreten tonaler Bestimmtheit zur musikalischen Melodie. In der Mediation und den Schlußkadenzen tritt dies Entwickelungsgesetz am frühesten und schärfsten zutage; hier sowie in den Intonationen und den übrigen Kadenzen und Formeln verkünden sich bereits die ersten und einfachsten melodischen Bildungen[2]):

---

[1]) Vd. die vorhin zitierten Stellen aus D. Pothier-Kienle l. c. VIII. Kapitel, pg. 97/98, Peter Wagner pg. 268 ff., Paléogr. mus. III (deutsch von Bohn) pg. 21 ff., Bernouilli pg. 149.

[2]) Vd. die sehr zutreffende, auch heute noch durch die neueren Forschungen nicht überholte Beschreibung dieses Entwickelungsprozesses bei Schelle l. c. pg. 124, der einige der obenstehenden Sätze entlehnt sind. Vgl. ferner Paléogr. mus. III und IV (le cursus et

die tonlose Silbe verliert alle Selbständigkeit, und steigt der Melos eine oder zwei Stufen über die Dominante, so bedarf es einer akzentuierten oder wenigstens einer Silbe von unbestimmter Betonung in der Mitte des Wortes; weder ein einsilbiges Wort, noch die letzte Silbe eines Wortes, noch endlich eine unbetonte Silbe vertragen diese Steigerung des melódischen Ausdrucks. So bewährt sich denn der Akzent — wie schon beim gewöhnlichen Sprechen (indem die akzentuierte Silbe höher klingt als die ohne Akzent), so namentlich bei der Kadenz — als einer der drei Hauptfaktoren, denen die musikalische Melodie ihre Loslösung von der Sprachmelodie verdankt[1]); die beiden andern aber sind die dem sprachlichen Vortrag analoge Kadenzierung am Ende des Textes und seiner einzelnen Abschnitte und das Bestreben, Abrundung, Zusammenhang und logische Entwickelung in der Melodie herzustellen. Die Kadenzierung nach dem Pneuma oder der Satzgliederung ist es, die auch alle musikalische Gliederung und Architektonik im gregorianischen Gesange vorbereitete und einführte[2]): indem beim Vollabschlusse einer Rede die Stimme herabsinkt, und sich so mit jedem größeren Abschnitt, mit jedem Halt, den die Stimme macht, irgendeine Tonbewegung verbindet, die um ebensoviel geringer ist als die Interpunktion leichter, treten neben die nur leicht bewegten und sich in wenigen Tönen um den *tonus currens* rankenden Tonbewegungen des Zugesangs innerhalb der einzelnen Satzglieder so an den Einschnittstellen bei den Interpunktionen schwungvollere, je nach deren Bedeutung weiter ausholende Kadenztonfälle, die wieder gegen einander musikalisch beziehungsvoll abgemessen sind. „Dadurch ist der Rezitation ein rein musikalischer Charakter, ein bestimmter, melodischer Gesang aufgeprägt, wodurch sie sich einer streng musikalischen Melodie stark annähert, nur daß für alle, für die kleinsten wie für die größten Tonbewegungen ursprünglich einzig und allein die Sprache und ihr Vortrag maßgebend ist“[3]). So entsprach dem Komma, Kolon und Punkt je eine bestimmte Tonbewegung, und diese Tonbewegungen in ihrer Gesamtheit hießen *tropus, modus* oder *tonus*[4]). Wie die frühmittelalterlichen, griechischen Rezitationsgesänge, so war auch der

---

la psalmodie), und zwar III, § 3 (les pénultièmes bréves non accentuées chargées de notes) pg. 69—128 und IV, pg. 13—79 (l'accent tonique Latin et la psalmodie Grégorienne), sowie IV, pg. 203, A. II, pg. 59 ff., Wolf: Lais usw. pg. 83 ff. und Fr. Xav. Krause: Darstellungen aus der Geschichte der Musik, Göttingen 1827, pg. 97 ff. (Auszüge daraus bei A. II, pg. 60 und Wolf pg. 83).

[1]) Peter Wagner pg. 17 ff. Vide ibid. die hierfür angeführten Beispiele, sowie wieder die Ausführungen der Paléogr. mus. III, 1893 (de l'influence de l'accent tonique Latin sur la structure mélodique e rhytmique de la phrase Grégorienne).

[2]) Fl. I, pg. 92 ff., 94 ff.; vgl. auch die daselbst angeführten Stellen des Guido Aretinus, Joh. Cotton und Anonymus, Gerb. script. II, pg. 14 ff., 241 und I, pg. 337.

[3]) Fl. I, pg. 94. Vd. ibid. die ausführlichen Untersuchungen über das Pneuma, pg. 91 bis 96, sowie die daselbst zitierte Stelle des Hucbald: *musica enchiriadis*, Gerb. script. I, pg. 159,

[4]) ibid. pg. 92.

abendländische Kirchengesangsvortrag ursprünglich kein eigentlicher Gesangsvortrag, sondern ein bis zum Gesang gesteigerter Lesevortrag, ein Mittelding zwischen dem von Aristides Quintilianus συνεχής und διαστηματική φωνή genannten Vortrag[1]); zugrunde lag ihm als Baugerüst die sprachliche Architektonik, doch war die Tonbewegung schärfer musikalisch ausgeprägt und die Gliederung trat mehr hervor als in der freien Rede. In der Ausbildung der Schlußtonfälle mit ihren bestimmten Formeln und Kadenzen, die, je nachdem sie die Strophe (Punktkadenz!), den Vers (Kolonkadenz!) oder das Satzgliedchen, den Versfuß (Kommakadenz!), abschlossen, verschieden waren, trat die früheste und stärkste Annäherung an die Musik auf. Sehr wichtig und bedeutungsvoll ist für diesen Entwickelungsprozeß namentlich die größere oder kleinere Pause zwischen den Satzgliedern und Sätzen, vor der die Stimme eine Kadenz bildete, d. h. einen Tonfall, der je nach dem Erfordernis des Sinnes aufsteigend oder absteigend, länger oder kürzer, weiterführend oder ganz abschließend ausfällt. Indem nämlich diese Pause zum Atemholen (daher der Name *pneuma!*) am Schlusse der einzelnen Sätze oder Satzglieder naturgemäß je nach der syntaktischen Wichtigkeit und dem architektonischen Rang derselben länger oder kürzer ausfiel, war auch natürlich das Verweilen und Anhalten der Stimme auf dem letzten oder vorletzten Tone vor der Pause ein dementsprechend längeres oder kürzeres: am Schlusse eines ganzen Abschnittes länger und tiefer einschneidend als beim Kolon, und hier wieder schwerer als beim Komma usw.[2]). (Diese verschiedene Dauer des Anhaltens der Stimme, der *tenor,* war nun insofern von hoher Bedeutung, als bei der Zerlegung des längeren oder kürzeren ausgehaltenen Tons in mehrere Töne, d. i. also bei der nach dem Schema der Akzentzerlegung sich vollziehenden Auflösung des ausgehaltenen Tons in ein Melisma, daraus naturgemäß auch die größere oder geringere Ausdehnung des betreffenden Melismas folgte; wir werden weiter unten ausführlicher auf den *tenor* zurückkommen.) Indem sich so die Stimme beim Kolon tiefer senkte und länger auf der Schluß- oder vorletzten Note verweilte als beim Komma, und beim Punkt schwerer als beim Kolon, bildeten sich auf diesem Wege bestimmte Tonfälle heraus, die — aus dem Bedürfnis der grammatischen und sprachlichen Gliederung heraus und in vollster Übereinstimmung mit ihr entstanden, — doch wieder zugleich mehr als diese, ein Emporsteigen zu musikalisch-melodischen Elementen bedeuteten[3]). Der verschiedene Abschluß der einzelnen Glieder bedingte naturgemäß auch eine Verschiedenheit des Anfangs der darauf folgenden, und so waren es denn Anfang und Ende der einzelnen Glieder, bei denen das Bedürfnis einer

---

[1]) ibid. I, pg. 73 ff.

[2]) Vd. Fl. I, pg. 91 ff. und 100 ff., sowie überhaupt die ganzen Ausführungen ibid. über Wesen und Geschichte des Pneumas.

[3]) Vd. für diese ganze Ausführung die sehr eingehenden Untersuchungen bei Fl. I, pg. 91 ff., 100 ff. und 73 ff.

schriftlichen Fixierung am frühesten erwachte und eine solche zuerst einsetzte. So geht denn von den Interpunktionsstellen, von den Kadenzen, alle abendländische Melodik aus, und ihre stereotypen Formeln bleiben unverwischt und unveränderlich durch die ganze weitere Entwicklung zweier Jahrtausende[1]). Und ebenso ist es das Pneuma, wo die schriftliche Fixierung zuerst einsetzt, und nach dem die Benennung der Tonzeichen, *pneumata,* erfolgte: die *pneumata, spiritus* oder *aspirationes* — deren Wesen nach Isidorus von Sevilla[2]) *(de litteris Latinis lib. I, cap. 4)* als reichlicher, erhobener Ton der gleichmäßig fortschreitenden *articulatio* entgegengesetzt ist — treten als kleine Schleifer an den Interpunktionen zwischen den Satzgliedern auf, deren Pausen ausfüllend, und sind um so ausgedehnter, je schwerer die betreffende Interpunktion und je länger die damit verbundene Pause zwischen den Satzgliedern war[3]). Da, wie wir sahen, die musikalische Gliederung ganz aus der syntaktischen heraus entstanden ist und dieser auf das Genaueste entspricht[4]), sind es demnach auch die drei Typen der genannten Kadenzen, die uns in drei analogen Haupttypen der Neumen entgegentreten, vom Gruppenneuma abgesehen, das nur uneigentlich zu den Kadenzen gehört, oder wenigstens „später zu einem fast selbständigen Finale, einer *Coda* ausgebildet worden ist"[5]). Aus der Natur ihrer vorstehend geschilderten Entwickelung folgt, daß allen diesen Kadenzformeln der Akzent sein charakteristisches Gepräge aufdrücken mußte, und in der Tat haben denn auch bekanntlich die Untersuchungen der Paléographie musicale[6]) den Akzent als das gestaltende Prinzip des *cursus,* d. i. der regelmäßig wiederkehrenden rhythmischen Kadenzen am Ende der Perioden oder Periodenglieder, nachgewiesen. Die von Mocquereau[7]) unterschiedenen vier Cursusformen (*cursus planus, velox, tardus* usw.) waren besonders im 5. und 6. Jahrhundert in Gebrauch; vom 8. bis 12. Jahrhundert gerieten sie allmählich in Vergessenheit, bis sie dann wieder in Aufnahme kamen[8]); wie sie den ambrosianischen, gregorianischen, mozarabischen usw. Kadenzen als Grundschema und Modell dienten, hat die Paléographie musicale ausführlich nachgewiesen[9]), und zwar nicht bloß für die einfachen, sondern

[1]) ibid. II, pg. 74.

[2]) ibid. I, pg. 79 und 94.

[3]) ibid.

[4]) Vd. Fl. II, pg. 6 und 10, woselbst er dies u. a. am Codex Amiatinus nachweist.

[5]) ibid. II, pg. 74.

[6]) Paléogr. mus. II, pg. 128, 154—171 ff.

[7]) ibid., speziell die Beispieltabellen pg. 154—157, dann pg. 166 ff. Vd. ferner P. W. pg. 256 ff.

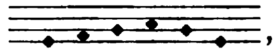
[8]) ibid. IV, pg. 203 ff.

[9]) ibid. IV, pg. 36—57, und zwar speziell § 1, appendice *(relevé des cadences finales dans les oraisons et préfaces des sacrémentaires Léonien et Gélasien)* pg. 36—40 und in § 2 (*le cursus planus et les cadences musicales planae,* pg. 40—57) pg. 42—44: *de l'origine des cadences pentesyllabiques planae*: tableau XXI, XXII und XXIII *(cantilène Romaine, Ambrosienne, Mozarabe.)*

auch für die verzierten Kadenzen, wenngleich bei den letzteren die nach dem *cursus planus* gebildete Melodie sich gewissermaßen vom Texte befreit, indem der so entstehende Rhythmus der Melodie nicht nur aus der Verbindung der Worte hervorgeht, sondern auch aus der Vielfältigkeit der Töne, ihrer mannigfaltigen Anordnung, den Proportionen, die sie herstellen[1]) usw., — kurz, von jenem Moment bestimmt wird, für das wir den Terminus „primär-ästhetisches Moment" gebrauchen. (Es wird weiter unten hiervon ausführlich die Rede sein.) Das Wesen des musikalischen *cursus*, daß nämlich die akzentuierten Silben durch höhere, die unbetonten durch tiefere Töne repräsentiert werden, — wie man denn in den drei Hauptdialekten des *cantus planus* (Ambrosianisch, Gregorianisch, Mozarabisch) mehr als 100 Kadenzformen dieses Typus findet[2]) —, ist für unsere entwickelungsgeschichtliche Betrachtung darum von doppelter Wichtigkeit, weil die unter seiner Einwirkung entstehende melodische Profillinie in ihrer Dreiteilung des psalmodischen Baues —: Intonation *(initium)*, Rezitation über einer oder mehreren Noten *(tenor)* und Kadenz *(clausula)*, Mediante oder *finalis*[3]), — vollständig übereinstimmt mit derjenigen des von uns bisher als noch immer allgemeingültig beobachteten Grundschemas




Wenn z. B. hier, im *cursus*, die musikalische Hebung des tonischen Akzents über der vorletzten oder drittletzten Silbe ein Abwärtssteigen der Stimme über der letzten oder vorletzten Silbe bewirkt (Gesetz der Barytonie) und wenn die Silben, welche dem Akzent vorhergehen, sich stufenweise bis zu ihm in der Weise erheben und von ihm wieder abwärts sinken:



so ist die Übereinstimmung des hier gestaltenden Prinzipes mit den im ersten Hauptteil entwickelten Prinzipien der Intonation (<  >) und des primärästhetischen Momentes unverkennbar und bedarf keiner weiteren Ausführung mehr. Sowie also das Auftreten, die bloße Entstehung der Kadenz ganz und gar aus der Einwirkung des Akzentes einerseits, aus dem Pneuma andererseits zu erklären ist, so kommt dies schon rein äußerlich zum Ausdruck in dem unzertrennlichen Zusammenhang der Kadenz mit den Akzenten, bzw. der melodischen Architektonik. Was zunächst den ersterwähnten Punkt, das Herauswachsen der Kadenz aus dem Akzent, anbelangt, so ist hierfür bedeutungsvoll, daß schon dem Wesen des Akzents an und für sich latent und sozusagen embryonal ein musikalisches Moment immanent ist. Denn *accentus*,

---

[1]) ibid. IV, pg. 69. Vgl. auch P. W. pg. 258 ff.

[2]) ibid. pg. 203.

[3]) Vd. Bohn — Benediktiner von Solesmes: Der Einfluß des tonischen Akzents usw., Freiburg i. Br. 1894, pg. 2 ff., 4 ff., sowie die Ausführungen über Wesen und Wirkung des Akzents usw. bei Weil & Benloew: théorie générale de l'accentuation Latine. Vd. ibid. pg. 2 ff.

die lateinische Übersetzung des griechischen *προςῳδία*, ist nach Isidorus von Sevilla[1]) identisch mit *tonus* oder *tenor*, „weil dabei der Ton wächst oder nachläßt“. Dem *Acut* (so genannt, weil er die Silbe verschärft und erhöht), *Gravis* (welcher sie herunterdrückt, erniedrigt) und dem aus beiden zusammengesetzten, mit *Acut* beginnenden und mit *Gravis* endigenden, also auf- und absteigenden *Circumflex*, die als gleichmäßig fortschreitende Tonprosodie jede einzelne Tonstufe einfach und ohne Umschweife angeben, stehen nun die Hauchzeichen, die *aspiratio*, gegenüber, deren Wesen Isidorus als „reichlichen, erhobenen Ton“ definiert[2]), so daß also die Zeichen des *spiritus asper* und *lenis* nicht als einfach und gleichmäßig von einer Tonstufe zur andern fortschreitend, sondern als auf mehreren Tonstufen lagernd, also als Ligaturen, Portamento oder Schleifer, aufzufassen sind. In der Handschrift *„de musica antica et nova“* des Klosters Montecasino werden sie als *inflatilis* (die „gehauchte“) und *muta* (die „stumme“, *ψιλή*) angeführt[3]), wozu daselbst noch zwei Temporazeichen hinzukommen: *percussionalis brevis* und *longa*, so daß wir auch hier wieder das aus dem indischen, armenischen, altgriechischen, altrömischen und byzantinischen Akzentsystem uns wohlbekannte Schema der Scheidung von *accentus*, *tempora* und *spiritus* wiederfinden. Aus diesen wenigen Grundtypen wächst nun das ganze so vielfältige und abwechselungsreiche Heer von Stimmflexionen und ihren Zeichen hervor: *„ex accentibus oritur figura, quae dicitur neuma“* hieß es schon im 8. Jahrhundert[4]). So erscheint die vom oberen Ton der Halbtonstufe aus abwärts um eine kleine Terz gehende Circumflexbewegung[5]) — die übrigens schon in der *aporrhoe* oder dem *μέλος* des dem Johannes Damascenus zugeschriebenen Traktates über griechische Neumen ihren Vorgänger hat[6]) — später als *clivis* oder *clivus*:




(vgl. die Beschreibung der *clivis* bei Johannes de Muris[7])), wobei aber nach Fleischer[8]) stets die Beziehung auf den Halbtonschritt für sie charakteristisch

[1]) Isidorus von Sevilla: origines lib. I, cap. XVIII, vd. Fl. I, pg. 77.

[2]) De litteris Latinis lib. I, cap. 4: *„aspiratio enim est sonus uberius elevatus (elatus), cui contraria est prosodia sonus aequaliter flexus“*. Vd. Fl. I, pg. 79.

[3]) Fl. I, pg. 80, nach Coussem. histoire de l'harmonie usw., tab. 37.

[4]) Amédée Gastoué: „L'art Grégorien, les origines premières“ (in „Mémoires de musicologie sacrée, lus aux assises de musique religieuse, lus au ... Septembre 1900 à la schola cantorum“, Paris, Edition de la „schola“), pg. 13.

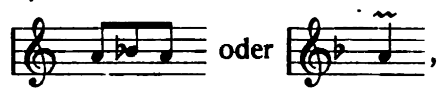
[5]) Fl. II, pg. 82.

[6]) ibid., nach einer Handschrift des Joh. Kukuzele aus dem 16. Jahrhundert usw.: *ἡ ἀποῤῥοὴ . . . τοῦ φάρυγγος σύντομος κίνησις εὐήχως καὶ ἐμμελῶς τὴν φωνὴν ἀποπτύουσα . . . . . καὶ μέλος καλεῖται, μετρουμένων ἐν αὐτῇ τῶν δύο κατιουσῶν φωνῶν.*

[7]) Gerb. script. III, pg. 202b, bei Fl. II, pg. 82 ff.

[8]) ibid. pg. 83, 86 usw.

ist, so in der Urbinashandschrift, im St. Gallener Antiphonar und in späteren Neumationen usw. Von den Spirituszeichen bedeutet der *lenis* (später *muta* und *podatus*) einen zum *tonus currens* aufsteigenden Sekundenschritt g/a, während der *spiritus asper* schon im Codex Amiatinus eine Art Triller:




[in der späteren Überarbeitung — wahrscheinlich des Petrus Langobardorum — sogar

]

bezeichnet[1]). Im 9. Jahrhundert begegnen wir bereits Zusammenziehungen, bzw. Zusammensetzungen des *spiritus asper* mit dem *Circumflex*, dem *podatus*, des *Gravis* mit dem *Circumflex* usw., woraus sich dann Tonformeln ergeben wie



usw.,

die sich schließlich mehr oder minder vollzählig vereinigt im Gruppenneuma



wieder vorfinden[2]). Alle diese Akzenttonformeln sind darum für uns von doppelter Wichtigkeit, weil alle die genannten Zeichen Kadenzzeichen sind. Vor allem der *podatus*, — der alte *spiritus lenis, prosodia daseia*, die *muta* der Montecasinohandschrift, — ist es, der als aufsteigender Sekundenschritt



(dem häufig gerne noch ein tieferer Ton vorausgeht:



)

schon vom Ende des 7. oder Anfang des 8. Jahrhunderts ab bei der Interpunktion des Fragezeichens auftritt und von da ab durch das ganze spätere Mittelalter als *accentus ecclesiasticus* unter dem Namen *elevatus* oder *interrogativus* für die Bezeichnung musikalischer Kadenzierung, und zwar stets an der Stelle des syntaktischen Halbeinschnittes, also der Kommakadenz, verwendet wird, während ihm am syntaktischen Ganzeinschnitt, als Kolonkadenz, der *Circumflex* korrespondiert, wie dies Fleischer am Codex Amiatinus nachgewiesen hat[3]). *Podatus* und *Circumflex* stehen dort, als Träger der syntaktischen

---

[1]) ibid. II, pg. 13, 14.

[2]) ibid., sowie II, pg. 27.

[3]) ibid. I, pg. 106 ff., II, pg. 5, 6.

Gliederung des Sprachtextes, in engster Beziehung zueinander und gehören unzertrennlich zusammen, einander architektonisch wie melodisch korrespondierend. (Daß, den grammatischen Regeln für die Anwendung des *Circumflexes* zufolge, beide genannten Zeichen stets auf der letzten betonten Silbe, niemals aber über der letzten Silbe selbst stehen[1]), während später uns besonders häufig die Melismierung der letzten Silbe begegnet, zeigt nur, daß in dieser ersterwähnten älteren Zeit noch durchaus sprachliche Prinzipien herrschend und gesetzgebend sind, später aber immer mehr von musikalisch-melodischen zurückgedrängt werden.) Indem nun zu diesen mehr oder weniger unverändert bleibenden Komma- und Kolonkadenzen mannigfaltig abwechselnde Punktkadenzen hinzutreten[2]), allmählich sich auch gewisse Anfangsformeln herausbilden, wie z. B.



usw., dazu endlich am Schlusse eines ganzen Abschnittes auch noch die Figur des *quilisma* hinzutritt und so mit *podatus* und *clivis* zusammen in ausgedehnten Kadenzen wie



den Kern und Angelpunkt des *tropus* oder der *neuma finalis* bildet, kristallisieren sich allmählich nach Art ursprünglich einfacherer Kadenzformeln wie etwa der Kommakadenzformel



oder der Punktkadenzformel



größere Tonbewegungen heraus wie z. B.



Die Quilismafigur, die also den *accentus finalis* andeutet und das nämliche Zeichen ist wie die *sirenimpha ascendens* der Montecasinohandschrift[3]), sowie

[1]) ibid. II, pg. 11.

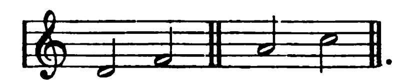
[2]) Eine ausführliche Darstellung und sorgfältige Detailstudien aller dieser verschiedenen Kadenzierungen vd. Fl. II, pg. 11 ff., 29 ff., 43 ff. usw.

[3]) Fl. I, pg. 104.

namentlich die *clivis,* der eigentliche Kern dieser ausgedehnten Kadenzen, waren der Grund- und Wurzelstock, aus dem die für die Erkennung der Tonarten und daher für den ganzen kirchlichen Gesang so wichtigen Tonformeln des *Evovae* hervorwuchsen, die dann in die Gesänge miteinbezogen und namentlich der Endpartie eines Gesanges als Merkmal der Tonart eingelegt wurden. So finden wir denn schon im Anfang des 8. Jahrhunderts ein System von Kadenzformeln und ihnen entsprechenden Zeichen[1]); im 10. Jahrhundert, in einer Zeit, wo mit der Einführung der Sequenzen bereits eine Regeneration des Kirchengesangs sich anbahnte, wurden diese Zeichen nicht mehr recht verstanden[2]). Im 12. Jahrhundert aber bespricht Bernhard von Clairvaux[3]) die Punkte oder Kadenzen des Kirchengesangs sehr ausführlich und stellt die Tonformeln für die Mittelkadenz (z. B. die sogenannte *circumflexio*) und die sehr mannigfaltigen Schlußkadenzen oder *finales* fest, deren jede Tonart gewöhnlich drei (für die tiefere, mittlere und höhere Tonlage) zu besitzen pflegt. Daß diese Schlußklauseln, die bei Bernhard *differentiae,* bei Regino von Prüm († 915) *divisiones,* bei Berno von Reichenau und Johannes Cotton *diffinitiones* genannt werden, schon lange vor diesen in Gebrauch standen, wird durch Aurelianus Reomensis (also im 9. Jahrhundert) bezeugt, der, wenn auch nur gelegentlich, die Verwendung der alten Akzente in der Rezitation der christlichen Liturgie ausführlich bespricht[4]). Das ganze Mittelalter hindurch läßt sich der Gebrauch dieser Schlußformeln nachweisen; namentlich waren zwei Arten von Schlüssen häufig: der schrittweise steigende und der schrittweise fallende, wobei der unmittelbar unter oder über der Tonika liegende Ton vor ihr erklingt und der Halbtonschritt strenge vermieden wird, so daß sogar dort, wo er sich infolge der natürlichen Lage der beiden Töne von selbst darbietet, also vor e und f, statt



kadenziert wird:

.

Für die weitere Entwickelungsgeschichte dieser Kadenzen sei auf die diesbezüglichen Ausführungen Peter Wagners[5]) verwiesen, denen vorstehende

[1]) ibid. II, pg. 12.

[2]) ibid. I, pg. 80.

[3]) Bernardi opera omnia, vol. I, pg. 699, Edit. Mabillon, Paris 1719. Vd. Fl. I, pg. 102.

[4]) Gerb. script. I, pg. 55, vd. Fl. I, pg. 102.

[5]) P. W. I, pg. 182 ff. Vide ibid. die sehr eingehenden Erörterungen und Skizzen zur Geschichte der Kadenzen und Schlußformeln, ihre Vergleichung mit der Kadenzierung der Polyphonisten, des französischen Volkslieds (nach Bourgault-Ducoudray) usw., speziell pg. 182 ff., 184, 185.

Daten entnommen sind; hier sei nur im Vorübergehen darauf aufmerksam gemacht, daß das Herauswachsen von Schlußformeln wie



usw.

aus den Kadenztypen

zugleich auch sehr deutlich das Herauswachsen des Melismas aus der Kadenz illustriert, womit wir uns im folgenden noch ausführlicher zu beschäftigen haben. Kehren wir aber, um dem Gange unserer Untersuchung nicht vorzugreifen, zu dem uns beschäftigenden Gegenstand, dem Zusammenhang der Kadenz mit Sprachakzent und Spracharchitektonik, zurück! Die gänzliche Abhängigkeit des Gesangs vom Text, dessen bloße Interpretation der erstere war, und der Kadenzierung, des Pneumas, von der Grammatik kommt schon darin zum Ausdruck, daß nach dem ausdrücklichen Zeugnisse des Joh. Cotton (11. Jahrhundert) die meisten Schriftsteller des 10. und 11. Jahrhunderts, die die Lehre vom Pneuma besprechen — ebenso wie lange vor ihnen schon Isidorus von Sevilla — sich der Anlehnung an die Grammatiker sehr wohl bewußt sind, also die Lehre vom Pneuma in der musikalischen Praxis einfach fortsetzen [1]). Für die musikalische Architektonik ist dies von besonderer Wichtigkeit, da hieraus deren Abhängigkeit vom Text und die strenge Gebundenheit jeder Wandlung ihrer Formen an eine von ihr bedingte Wandlung der textlichen Architektonik folgt. Was der Text der Melodie bot, waren nur syntaktische Gliederung und die Unterscheidung langer und kurzer Silben; taktmäßige Rhythmik kannten die Sprachtexte des offiziellen Gesangs, und deshalb auch der Gesang selbst, bis zirka zum 9. Jahrhundert nicht [2]). (Denn Hymnen in Versen, deren Text wie der der modernen Lieder in Strophen abgeteilt ist und deren Melodien dementsprechend rhythmische Gliederung besitzen mußten, sind zwar sehr alt und durchaus abendländischen Ursprungs [3]), wurden auch seit dem 4. Jahrhundert in wachsender Menge gedichtet [4]), — in die Liturgie Roms aber wurde diese Art von Gesang nicht vor dem 11. Jahrhundert aufgenommen [3]). Wie sehr die rhythmische Gestaltung des Gesangs vom metrischen Bau des Textes abhängig war, erhellt u. a. aus Stellen bei Aurelius Cassiodorus und Isidorus von Sevilla sowie in den *instituta patrum de modo psallendi* [5]). Allmählich aber, etwa vom 9. Jahrhundert ab, begann sich allmählich

[1]) Fl. I, pg. 91. Vide ibid. pg. 91—94 die Auszüge aus den Stellen der betreffenden Autoren.

[2]) Fl. II, pg. 112.

[3]) Gevaert-Kienle: Ursprung des römischen Kirchengesanges pg. 10.

[4]) Fl. II, pg. 112.

[5]) Mitgeteilt bei Riemann: Studien zur Geschichte der Notenschrift, pg. 189/190.

eine tiefgreifende Wandlung zu vollziehen: zwar wurde die vom frühen Mittelalter übernommene Achtung vor dem Sprachtext gewahrt, aber die bloße Unterscheidung langer und kurzer Silben und die syntaktische Gliederung genügte nicht mehr[1]), die rhythmische Hymnenform setzte sich immer mehr durch, so daß, etwa seit dem 12. Jahrhundert, das späte Mittelalter zum frühen in stark ausgesprochenem Gegensatz steht. Die einschneidende, grundlegende Wichtigkeit der metrischen und strophischen Hymnenkonstruktion für die musikalisch-melodische Architektonik ist schon von Wolf[2]) erkannt und ausgesprochen und von Riemann präzisiert worden, wenn er den von Wolf erwähnten „volksmäßigen Charakter" der gregorianischen Gesangsweise in der „naturalistischen Melodiebildung auf den Neumengruppen der Distinktionen erblickt"[3]). In der Tat ist schon auf den ersten Blick hin für die Hymnen im Gegensatz zu den Gradualien, Alleluja, Antiphonen, Tractus usw. der Wegfall dieser Neumengruppen charakteristisch: hier ist „der Vortrag des Textes alles und die gesamte Melodiebildung ... auf diesen angewiesen, die melodische Rhythmik weniger vom Metrum des Textes abhängig, die Länge des Vokales erscheint nicht immer als Länge des Tons, sondern wird schon häufig durch den Akzent ausgedrückt, andererseits aber ist die Melodie des Hymnus wieder inniger mit dem Texte verwachsen, während die Jubilationen vom Texte völlig unabhängig und löslich waren"[3]). Demgegenüber ist bei den Gradualien der Vortrag des Textes eigentlich nebensächlich, indem häufig eine große Anzahl von Silben auf derselben Tonhöhe gleichsam nur rezitiert werden und erst auf den Neumengruppen der *distinctiones* das eigentlich musikalische, melodische Element sich entfaltet, sozusagen die Melodie aufblüht wie eine einzelne Blütenknospe an einem sonst noch winterlich kahlen Zweige. Schon die *instituta patrum* sprechen von einer *dulcis modulatio* an diesen Stellen[4]); allmählich wurde — indem den Interpunktionen des Textes entsprechend *distinctiones* der Melodie eintraten, wie dies Joh. Cotton ausdrücklich bezeugt[5]) — diese *modica* und *dulcis modulatio* immer reicher und mannigfaltiger, wie sich dies schon rein äußerlich dem Auge durch immer mehr zunehmende Häufung der Neumen auf einer Silbe, — *penultima* oder *ultima*, seltener *antepenultima* —, ankündigt — so z. B. im Antiphonar von St. Gallen[6]) —, die Melodik immer

---

[1]) Fl. II, pg. 112.

[2]) Wolf: Über Lais, Sequenzen und Leiche, pg. 277, wo er in dem „kunstmäßigen Charakter der Hymnen in ihrer metrischen und strophischen Konstruktion" den vorzugsweisen Unterschied zwischen ambrosianischer und gregorianischer Gesangsweise erblickt und auf erstere die Entstehung des modulierten, eigentlich metrischen Gesanges und später der Figuralmusik zurückführt, „während die letztere den ursprünglichen, volksmäßigen Charakter nie verleugnete".

[3]) Riem.: Studien zur Geschichte der Notenschrift pg. 212 ff.

[4]) ibid. pg. 191, 212.

[5]) Gerb. script. II, pg. 254; vd. Riem. Studien pg. 149 ff.

[6]) Vd. Riem. Studien pg. 149, 150.

mehr verziert und verschnörkelt, bis schließlich das rein melodische Element so überwog, daß es die Rhythmik und endlich sogar den Takt nach sich zog[1]). So waren denn die ersten Stellen, an denen das melodische Element sich entfaltete, jene, wo schon beim einfachen Sprechen von Natur aus bestimmte Tonfälle und Sprachkadenzen eintraten[2]); indem diese Tonfälle allmählich immer bestimmter tonal fixiert wurden, sich also vom rein sprachlich-akzentischen Niveau immer mehr zum musikalischen hoben, vollzog sich ganz langsam, allmählich und unmerklich der Übergang aus der Sprachmelodie in die musikalische, aus der Kadenz in das Melisma[3]). Die ersten Regungen der melodischen Triebkraft darf man vielleicht (mit Schelle) schon in der oben geschilderten, verschiedenen Behandlung starker und schwacher Silben erblicken, durch die nicht bloß der monotone Schritt des *melos* unterbrochen wurde, sondern auch Varianten entstanden, welche allmählich zu reicherer Gliederung führten; indem die kurzen Silben einen Vorschlag zu den langen bilden, drängen sie unwillkürlich zu Stellen, die bedeutungsvoll hervortreten, zu einer Erweiterung des Ausdrucks durch Tonverbindungen, die sich dann vielgestaltiger entwickeln, — kurz: das musikalische Element zwängt sich bereits auf Kosten des Syllabismus hervor. In der Mediante, deren Phrase sich zierlich um die Dominante als ihren Halt windet, indem sie auf den höheren Halbton, beim Introitus sogar auf die obere Terz, schreitet und auf beiden Schlußsilben den unteren Ganzton mit der Dominante in zwei Ligaturen zusammenheftet, entfaltet sich schon eine reichere melodische Gliederung. Daß diese mannigfaltigere Gliederung der Töne nach den Gesetzen der Tonalität und Akzentuation zunächst am Ende der Intonation eintritt, und daß ihre einfachste Form in der Hervorhebung der letzten oder vorletzten Silbe durch Verlängerung besteht, wurde schon oben erwähnt; bald aber werden diese schmucklosen, einfachen *finales* erweitert, indem der *melos* sie sozusagen umschreitet, bevor er auf ihnen ruht, d. h. einen Ton oder Halbton über sie hinausgeht und dann auf den ihr zunächstliegenden Ton und zwei Stufen oder eine Terz zurücktritt, somit auf der vorletzten Stufe eine Gruppe von drei Tönen, die sogenannte *perihelesis*, bildet. Ist diese Silbe bereits mit einer Ligatur von

---

[1]) Fl. II, pg. 112.

[2]) Vgl. P. W. I, pg. 24.

[3]) Eine sehr eingehende, liebevoll sorgfältige und auch heute noch durchaus nicht überholte Schilderung dieses Prozesses des Herauswachsens der Melodie aus dem Sprachtonfall findet man bei Schelle l. c. pg. 125—130, woher einige der nachfolgenden Ausführungen (so über *perihelesis* und *diaptose*) entlehnt sind. Interessante, damit vollkommen gleichsinnige Bemerkungen über das gleiche Problem enthalten ferner noch folgende Arbeiten: Fleischer: Zur vergleichenden Liedforschung S. I. M. G. III, pg. 195 ff., Hugo Riemann: Die melodische Struktur des Ordinariums der Ostermesse. Zeitschrift I. M. G. VIII, 19. Heft, pg. 345—351 (speziell pg. 350 ff. wichtig wegen der Melismen und Verzierungsformeln) und Adolf Thürlings: „Wie entstehen Kirchengesänge?“ S. I. M. G. VIII, pg. 467—485 (speziell pg. 469 ff. und pg. 473 ff.).

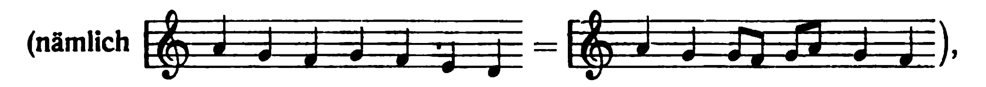
zwei Tönen versehen, so stützt sich die Perihelesis auf den höheren derselben und schreitet von ihm eine Terz zurück, oder der *melos* steigt von dem letzten Ton der Intonation eine Stufe tiefer herab, um dann auf sie zurückzukehren, und betont sie dadurch doppelt: *diaptose*. Zeigen also diese beiden Schlußformen schon an und für sich das Moment der Profilation, der eindringlichen Betonung und Hervorhebung des Schlußfalles der Phrase, sowie das Gesetz, „bei Schlußfällen die Werte der beiden dem Schlußtone vorangehenden Töne einerseits zu erhöhen, andererseits den vorletzten, höheren Ton auf Kosten des folgenden tieferen vermittelst des Akzents um ein Wertteil zu steigern"[1]), so drängte dies zugrunde liegende Prinzip der Profilation zu stetiger, schrittweiser Erweiterung und Weiterbildung des Gewonnenen: „jene einfachen Tonverbindungen erweiterten sich zu längeren Tongewinden, welche sich teils gleich farbigen Bändern durch die Weisen festlicher Gesänge schlangen, teils am Schlusse derselben sich an die letzte Silbe des letzten Wortes anknüpften"[2]). Hiermit ist die Emanzipation von der Macht des Wortes eingeleitet, nachdem schon vorher in die Regeln der Prosodie durch die Musik Bresche geschossen worden ist; damit ist aber auch jener große Entwickelungsprozeß des Übergangs vom *accentus* zum *concentus* eingeleitet, ein Prozeß, dessen beide Pole das rezitierte Wort einerseits, die ausgesponnene Melodie andererseits ist, und der sich nicht sprunghaft, sondern schrittweise vollzieht, indem durch die Arbeit der Jahrhunderte langsam zu dem bereits erworbenen Schatz von Kunstmitteln immer mehr neue dazu erarbeitet wurden[3]). Daß im ursprünglichen, ältesten Gesang der christlichen Kirche, also in dem aus der Sprache hervorgegangenen Zugesang, einfachster, akzentischer Rezitation, das rein musikalische Element nur wenig entwickelt[4]), gleichsam nur embryonal, latent, war, ist schon ausführlich dargelegt worden: je nachdem sowohl der sich naturgemäß einstellende akzentische Tonfall der einzelnen Wörter, als auch der pneumatische der Interpunktion mehr oder minder lebhaft und energisch sich vollzog, wie dies verschieden war bei dem freien, lebhaften und schwungvollen Vortrag der Psalmodie und bei dem mehr nüchternen Vorlesen der Kollekten, kam auch dies latente, embryonale musikalische Element mehr oder minder zur Geltung und Entfaltung: der nüchterne Kollektenton begnügte sich mit dem schlichten Wiederholen eines und desselben Tons und einem einfachen Tonfall am Ende der Satzglieder zur Markierung der Satzgliederung, — er pneumatisierte statt zu akzentuieren —, während die freie Rezitation der Psalmodie stark zur Kantillation neigte und schließlich konzentisch wurde[5]). Daß zwischen diesen beiden Polen, dem ursprünglichen Sprachgesang, der

[1]) ibid. pg. 129.
[2]) ibid. pg. 130.
[3]) Vgl. P. W. pg. 37.
[4]) Kuhlo l. c. pg. 9.
[5]) Fl. I, pg. 127.

sich aus unbestimmten Intervallen zusammensetzt, und der diatonischen Melodie es wohl eine Zeit lang eine halboratorische, halbdiatonische Psalmodie gegeben habe, die nach und nach von den Modulationen der Rede zur Strenge und Bestimmtheit der musikalischen Töne sich entwickelte, hat schon die Paléographie musicale angenommen [1]). Vom zirka 4. bis 6. Jahrhundert ab beginnt das musikalische, melodische Element sich immer mehr durchzusetzen und jene entscheidende Wandlung des Entwickelungsprozesses sich zu vollziehen, deren Endresultat die vollständige Umhüllung der Gebetsworte durch die absolute Melodie ist [2]). Das Mittel und der Weg hierzu war, daß Akzent- und Pneumazeichen immer mehr in den Dienst der Melodik traten und ihre ursprüngliche, rein sprachlich-grammatische Funktionswesenheit im selben Maße immer mehr abstreiften, bis man sich schließlich ihres Ursprungs kaum mehr erinnerte [3]). Das allmähliche Durchdringen des musikalisch-melodischen Elements, das zugleich das sprachlich-akzentische Moment immer mehr zurückdrängt, läßt sich urkundlich, an Zeugnissen zeitgenössischer Schriftsteller und Quellen, nachweisen und an ihnen gleichsam wie an Marksteinen des zurückgelegten Weges des Entwickelungsprozesses verfolgen: während die *instituta patrum* [4]) hauptsächlich auf den rhythmischen oder metrischen Vortrag ihr Augenmerk richten und nur eine *modica modulatio* auf den Distinktionsstellen, sowie den *jubilus* als *dulce modulamen* erwähnen, auch Aurelianus Reomensis noch (im XIX. Kapitel seiner musica disciplina) [5]) die Stimmflexionen des Vortrages der liturgischen Gesänge unter den herkömmlichen Termini der Akzenttheorie *(acutus, gravis, circumflectetur, circumvolvetur)* inbegreift, betont andererseits schon Isidorus von Sevilla [6]) sehr scharf und ausdrücklich das musikalische Moment, und bei Joh. Cotton [7]), Guido Aretinus [8]) und einem Anonymus [9]) ist von den Distinktionen schon als rein musikalischen Begriffen die Rede: so interpretiert Joh. Cotton die alten grammatischen Termini Kolon, Komma und Periode rein musikalisch als *diastema, systema* und *teleusis* (wobei er *diastema* als „unterscheidende Verzierung", *systema* als „verbindende Verzierung", und *teleusis* als „Abschluß des Gesanges" erklärt), und ähnlich Guido Aretinus. Übrigens findet man diese Gleichstellung schon bei Hucbald [10]) vorbereitet, der den Abstand zwischen höchstem und tiefstem Ton beim Komma als *diastema* bezeichnet und an derselben Stelle die *modi* und *tropi* als Arten

[1]) Paléogr. mus. I, pg. 104.
[2]) P. W. I, pg. 23/24.
[3]) Fl. I, pg. 127.
[4]) Mitgeteilt bei Riem. Studien pg. 191.
[5]) Gerb. script. I, pg. 55. Vd. Riem. Studien pg. 113.
[6]) Mitgeteilt bei Riem. l. c. pg. 189/190.
[7]) Gerb. script. II, pg. 241.
[8]) ibid. II, pg. 14 ff.
[9]) ibid. I, pg. 337.
[10]) „musica enchiriadis". Gerb. script. I, pg. 159. Vd. Fl. I, pg. 92.

von Modulationen erwähnt. Bei Joh. Cotton[1]) tritt uns auch die weitere Gleichung: *modus* oder *tropus* = φθόγγος, *tonus* = *distinctio* des Donatus (also = der Satzgliederung der Grammatiker) als vollzogen entgegen, womit dann wohl der Sieg des musikalisch-melodischen Prinzips endgültig und als feststehende Tatsache anerkannt ist, d. h.: die ursprünglichen Sprachtonfälle sind tonal, musikalisch fixiert worden, sind zu Kadenzen auf Stufen von bestimmter Tonhöhe kristallisiert, und je nach der Art, auf die sie den Schlußton herbeiführen, — ob schrittweise oder auf Umwegen —, kommt eine Auswahl von Formeln für die Schlußkadenzen zustande, für die im 10. bis 12. Jahrhundert der Name *differentiae, divisiones, diffinitiones,* späterhin der: *finales* gebräuchlich war[2]). Solche Schemata und Formeln spielen seit dem 9. Jahrhundert, seitdem der *accentus* immer mehr zurückgedrängt wird, eine immer mehr hervortretende Rolle. Schon das Gruppenneuma der Klagelieder ist eine solche — wohl die älteste — Schlußformel. Im Grunde ist die Finalklausel nur ein ausgedehnteres Pneuma, indem analog der kleineren Tonbewegung bei der Interpunktion innerhalb der Rezitation am Ende eines ganzen Abschnittes naturgemäß auch der Tonfall ein größerer, und die aus seiner Zerlegung und Auflösung in Einzeltöne hervorgehende Tongruppe eine umfangreichere war. Die häufigsten Namen (außer *neuma* und *pneuma*) sind, wie schon oben erwähnt, *tropus, modus, tenor*[3]). (Solche *tropi* sind z. B. die des Hermannus Contractus[4]) sowie die *maneriae* im *tonale* Sct. Bernhards[5]).) Während zwischen *modus* und *tropus,* die später bei den mittelalterlichen Theoretikern Kirchentöne hießen, ursprünglich insofern ein Unterschied bestand, als *modus* mehr eine Melodie innerhalb einer Oktavengattung bedeutete, *tropus* mehr eine auf- und absteigende Tonformel ohne Rücksicht darauf, ob sie eine ganze Oktave durchläuft oder nicht, sind *tropus* und *neuma* (bzw. Gruppenneuma) ursprünglich ein und dasselbe: ein Auf- und Absteigen durch vier diatonische Stufen. Die *musica enchiriadis* läßt diesen Zusammenhang von *neuma* oder *tropus* mit dem Gruppenneuma deutlich erkennen[6]); daß diese mit geringer Abweichung häufig wiederkehrenden *Tropen* der *musica enchiriadis* aber nichts anderes sind als die alten Punkt- oder Kolonkadenzen der Klagelieder,

(nämlich ),

---

[1]) Gerb. script. II, pg. 241. Vd. Fl. I, pg. 92 ff.

[2]) Fl. II, pg. 52.

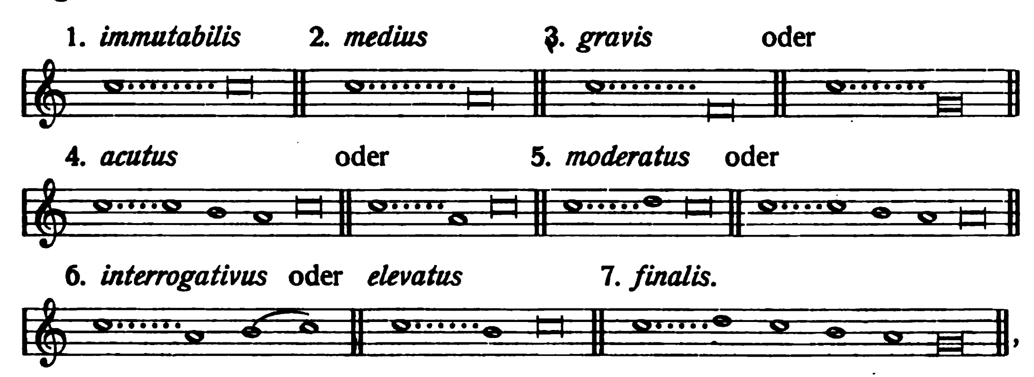
[3]) ibid. I, pg. 109 ff.

[4]) ibid. II, pg. 52. Vgl. Hermanni Contracti musica. Ed. Wilh. Brambach. Lipsiae (B. G. Teubner) 1884.

[5]) Gerb. script. II, pg. 265 ff. Vd. Fl. ibid. — Vgl. auch Aegidius Zamorensis, bei Gerb. script. II, pg. 384 ff. ibid.

[6]) Gerb. script. I, pg. 181; bei Fl. II, pg. 59.

hat schon Fleischer nachgewiesen[1]). Dieselbe Schlußformel wie Sct. Bernhards Schlußklausel zum ersten Ton, nur zum Pentachord erweitert und in diesem auf- und absteigend, ist die *sirenimpha*[2]), die ein Mönch von Montecasino[3]) im 11. Jahrhundert mit andern zu ihr gehörigen Neumenbezeichnungen (wie *tricanus, cuphus, bubos, chamilon, anaton, scalpidon, ionicon, boarmus*) aufführt, und deren absteigende Hälfte im 15. und 16. Jahrhundert als *accentus finalis* unter den Kirchenakzenten sich wieder findet[4]). Diese selbst sind nichts anderes, als einer der letzten Ausläufer, eine Fortsetzung und spätere Phase der Pneumalehre[5]); wie bei dieser verläuft die Rezitation des Sprachtextes auf einem und demselben Tone, und die an den Stellen der Satzgliederung und Interpunktion naturgemäß auftretenden Tonfälle sind je nach dem grammatisch-architektonischen Rang dieser Stellen verschieden, aber sie haben bereits allen sprachlich-akzentischen Charakter abgestreift und sind ganz zu rein musikalischen Formeln und Kadenzen auf bestimmten Stufen von genau fixierter Tonhöhe geworden[6]). Bekanntlich unterschied man (nach Ornithoparchus, Rhaw, Faber, Lossius u. a.) sieben Kirchenakzente, nämlich folgende:




von denen (nach Fleischers Untersuchungen) jeder einzelne sich auf einen der anfangs dieses Buches erwähnten Urtypen der Akzente und ältesten Neumen

[1]) Gerb. ibid. pg. 179; Fl. II, pg. 59.

[2]) Über die Sirenimpha vd. Fl. II, pg. 52, I, pg. 37 sowie V. f. M. I. (P. Ambros Kienle; Notizen über das Dirigieren mittelalterlicher Gesangschöre) pg. 164, 165.

[3]) Gerb.: De cantu et musica, Bd. I, lib. 2, cap. 2, bei Kienle V. f. M. I, pg. 164, 165.

[4]) Fl. I, pg. 109, 110.

[5]) Über die Kirchenakzente vd. die ausführlichen, wertvollen Untersuchungen bei Fl. I, pg. 98—108, denen die nachfolgenden Daten und Ausführungen entlehnt sind.

[6]) Diese Abstammung der Kirchenakzente vom alten Sprachtonfall und der Entwickelungsprozeß, als dessen Endresultat die *accentus ecclesiastici* hervorgingen, ist schon am Ende des Mittelalters erkannt und bekanntlich von Andreas Ornithoparchus in seinem musicae activae micrologus, Lipsiae 1519, lib. III, cap. 1: *de laude accentus* ausgesprochen worden (in der bekannten Parabel und der sich daran anschließenden Deutung, mitgeteilt bei Fl. I, pg. 105 ff.).

zurückführen und mit diesem als identisch erweisen läßt[1]), nämlich *immutabilis* auf die alte *prosodia media, medius* auf den *Circumflex (prosodia media, π. περισπωμένη, flexa, circumflexa), gravis* und *acutus* auf ihre gleichnamigen, auch hinsichtlich ihrer Tonlage im gleichen Verhältnisse zueinander stehenden alten Vorbilder, *moderatus* auf die *inflatilis* der Handschrift von Montecasino, *interrogativus* auf die *muta (spiritus lenis)* und *finalis* auf die zweite Hälfte der *sirenimpha.* Da zudem die drei *toni* oder Hauptakzente *(Acut, Circumflex, Gravis)* in der kirchlichen Rezitation bei den Interpunktionen des Komma, Kolon und Punkt verwendet werden, und zwar die Erhebung des *Acuts* auf den Ton c beim Komma, die Senkung des *Circumflex* auf den Ton a beim Kolon und die Senkung des *Gravis* auf den Ton f beim Punkt[2]), (wie denn noch im 15. Jahrhundert in einer Handschrift der Trierischen Stadtbibliothek diese Typen unter den Zeichen *circumflexus* für Komma oder *media distinctio*:



*elevatus* für Kolon:



*versus* für Punkt:



und *interrogativus* für die Frage:



vorkommen), so ist damit einerseits die Zusammengehörigkeit und Wesensgleichheit der *accentus ecclesiastici* mit ihren alten Vorbildern außer Frage gestellt, zugleich aber auch andererseits das letzte Glied in der Kette, die die beiden Pole Sprachtonfall und musikalische Kadenz entwickelungsgeschichtlich verbindet, eingefügt. Mit den bisher skizzierten Prinzipien sind auch die Grundlinien und Gerüstpfeiler des Formenbaues der gregorianischen Kadenzformeln bloßgelegt; jeder Blick in das nächste beste Lehrbuch des gregorianischen Chorals[4]) oder in eine der Sammlungen der liturgischen Gesänge

---

[1]) Fl. I, pg. 100, 101, 107, 108.

[2]) ibid. I, pg. 100.

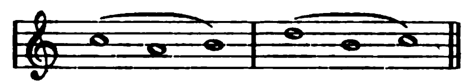
[3]) ibid, I, pg. 101.

[4]) Vd. außer den bereits angeführten noch folgende: F. X. Haberl: magister choralis. Theoretisch-praktische Anweisung usw., Regensburg (Pustet) 1900. — P. Ambrosius Kienle: Choralschule. Ein Handbuch zur Erlernung des Choralgesanges. Freiburg i. Br. (Herdersche Verlagsbuchhandlung) 1899. — P. Coelestin Vivell: Der gregorianische Gesang, eine Studie über Echtheit seiner Tradition. Graz (Styria) 1904. Eine ausführliche und sehr sorgfältige

wird dies bestätigen. (Vgl. Tabelle VIII A)[1]. So lassen sich denn auch gewisse Grundtypen von Kadenzen und Schlußformeln nachweisen, die ungemein häufig wiederkehren und die man deshalb immer wieder antrifft; so z. B. in den Sequenzen die Schlußfigur



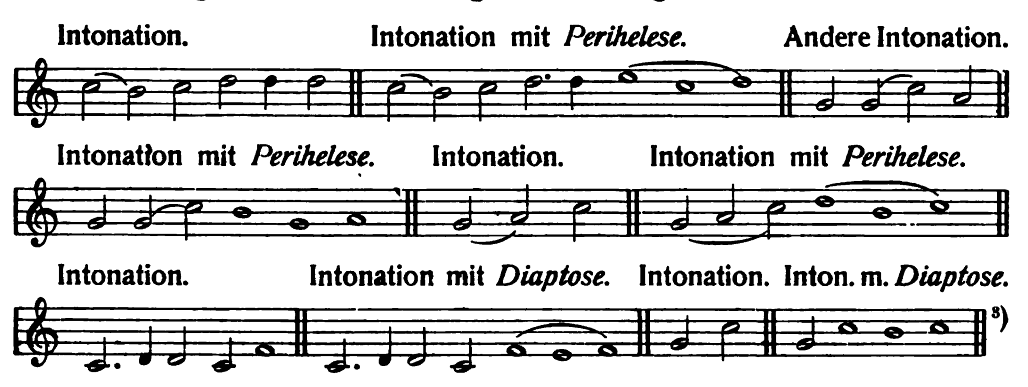

und im ganzen gregorianischen Gesang u. a. die beiden fundamentalen Formeln der *Perihelese*



und *Diaptose*:



aus deren Verbindung mit verschiedenen Intonationen dann Kadenzierungen und Verzierungsformeln wie die folgenden hervorgehen:




Wie geläufig und selbstverständlich dem mittelalterlichen Sänger diese Kadenzen und Schlußformeln bald geworden sein müssen, geht daraus hervor, daß man

---

Darstellung der Psalmintonationen, Evovae, Final- und Confinaltöne, Differenzen usw. findet man ferner in N. L. Kirnbergers Handbuch des römischen Choralgesanges, Landshut 1858. Zusammenstellungen ambrosianischer und gregorianischer Kadenzen und Schlußformeln weiters noch bei Dom Pothier, Peter Wagner, Paléographie musicale, Bohn — Ben. v. Solesm. (deutsche Übers.) usw.

[1]) Zusammengestellt nach Dom Poth. l. c., Peter Wagner, Bohn — Ben. v. Sol. usw., wobei — da es uns hier für unseren Zweck ja nur auf die melodische Struktur der Kadenzformeln ankommt — von deren Rhythmisierung abgesehen wurde.

[2]) Karl Bartsch: Die lateinischen Sequenzen des Mittelalters in musikalischer und rhythmischer Beziehung, Rostock 1868 (Stillersche Hofbuchhandlung) pg. 47. Vide auch ibid. den I. Teil wegen Auszierung des Eingangs und Schlusses der Sequenzen durch Melismen.

[3]) Nach Adrien de la Fage: Cours complèt de plainchant, Paris 1855, mitgeteilt bei Schelle l. c. Anhang.

es für überflüssig gehalten zu haben scheint, sie immer wieder zu notieren; so zeigt z. B. das Antiphonar von St. Gallen die Schlußneumen selten ausgeschrieben. Besonders sind es bekanntlich die Neumierungen des Alleluja, die meist abgekürzt werden, indem man in der Regel nur die Neumen der einzelnen Silben des Alleluja ausschrieb und von der folgenden *jubilatio (sequentia)* nur ein oder zwei Zeichen setzte[1]. Es wird daher vollkommen begreiflich, daß an diesen Stellen bei den längst selbstverständlich und uninteressant gewordenen Schlußformeln am frühesten der Drang nach Abwechselung und Veränderung einsetzte, und es ist darum durchaus nicht zufällig, daß später, im Zeitalter der Diminution, gerade die Schlußformeln es waren, die zu allererst koloriert und verziert wurden, wie dies u. a. z. B. die von Adrian Petit Coclicus (in seinem Compendium musices)[2] angeführten Beispiele verzierter Schlußfälle:




zeigen. Zugleich wird dadurch auf das deutlichste illustriert, wie die uralten, gregorianischen Kadenzformeln noch im 16. Jahrhundert als gleichsam musikalische Versteinerungen unverändert erhalten geblieben sind, also eineinhalb Jahrtausende überdauerten, und wie aus ihnen heraus und durch sie hindurch erst die neue Kunst der neuen Zeit sich an die Oberfläche emporarbeiten mußte. Doch hiermit haben wir bereits wieder dem Gange unserer Untersuchung vorgegriffen und kehren daher zu unserem Problem zurück.

Der Prozeß der Entwickelung des musikalischen Elements, der Melodie, des Melismas, aus dem Sprachmelos setzt also, wie wir oben beobachteten, zuerst an den grammatikalischen und logischen Dispositionspunkten ein: am Ende eines jeden längeren Absatzes oder Verses, der durch eine melodische Bewegung hervorgehoben wird, und zwar um so mehr, je höher der archi-

[1] Riem. Studien pg. 150.

[2] Compendium musices, descriptum ab Adriano Petit Coclico usw., Norimbergae 1552 (Abschnitt: *De elegantia et ornatu aut pronuntiatione in canendo*).

tektonische Bedeutungsrang der betreffenden Stelle ist, am stärksten also am Schluß des Psalmes, dessen am längsten sich ausspannende Tonformel sich zuletzt sogar als ein selbständiger Satz ablöste und mit dem Psalm durch eine eigene Schlußkadenz, das bekannte *Evovae,* sich vermittelte. Anfang und Schluß des Verses, dann auch die Mitte, und, wie gesagt, der Generalschluß — Intonation, Mediation und *Evovae* — sind es denn auch, an denen sich der ganze Verlauf dieses Entwicklungsprozesses, die allmähliche Entstehung des Melodischen, am deutlichsten beobachten läßt[1]). Die früheste Regung der Tonbewegung an diesen Stellen (über den Kadenztonfall hinaus) sind kleine Tonverbindungen oder Ligaturen von zwei Tönen, „welche die tonalen Lineamente verzieren und den starren Syllabismus der Rezitation durchbrechen"[2]). Allmählich werden die Tonbewegungen immer umfangreicher, ihre Formeln immer länger und von immer melodischerem Gefälle[3]). Schon für den Übergang vom ambrosianischen zum gregorianischen Gesang bildet dies melodische Moment ein charakteristisches Merkmal: während in ersterem sich die Musik damit begnügte, das Ende der Verse leicht zu umfließen, erhebt letzterer „die Rezitation um einige Stufen in die Sphäre der Musik hinein, indem sie an allen bedeutsamen Stellen eine, wenn auch geringe, melodische Ausstattung zuläßt", „Anfang und Mitte des Verses erhalten ebenfalls eine musikalische Ausschmückung"[4]). Die weitere Entwickelungsarbeit besteht nun darin, diesen musikalischen Charakter immer schärfer und plastischer herauszuarbeiten, „den *melos* dergestalt in den *modus* oder die Tonart einzubilden, daß die Rezitation vorwiegend die charakteristischen Töne desselben anschlug und auf ihnen ruhte"[5]). So wird die tonale Fixierung der Kadenzen und Tonfälle immer straffer und schärfer durchgeführt, die rein musikalischen Intervallbeziehungen immer strenger geregelt und in einem sozusagen sakrosankten Kanon kodifiziert. Wie beim liturgischen Rezitativ unterscheidet man nun auch bei der Melodiebildung Anfangs-, Mittel- und Endgruppe, deren tonales Kristallisationsgerüst, Anfangs-, Mittel- und Endton für Intonation, Mediation usw. genau festgesetzt, sozusagen kanonisiert wird[6]). Die ersten Spuren hiervon begegnet

---

[1]) Vgl. Winterfeld: Gabrieli, II. vol., pg. 127—132, woselbst der Nachweis erbracht wird, wie selbst das späte Mittelalter und der Anfang der Neuzeit ihren Aufwand an Erfindung melodischer Wendungen aus dem reichen Schatz der gregorianischen Kadenzen, Formeln und Melismen, oder auch in Anlehnung an ihn, von ihm ausgehend, bestreitet.

[2]) Schelle l. c. pg. 118 ff.

[3]) Vide ibidem pg. 119 ff., sowie überhaupt die ganze ausführliche Beschreibung dieses Entwickelungsprozesses, mit ausführlichen Analysen, Beispielen usw., auf die sich die obigen Ausführungen stützen.

[4]) P. W. pg. 51.

[5]) Schelle pg. 113.

[6]) Vd. die ausführliche Darstellung des hier geschilderten Vorganges bei Schelle l. c. pg. 113 ff., 117 ff., Fleischer l. c. II, pg. 90 ff. und zum Teil auch bei Dom Pothier l. c. pg. 136 ff., 138—140 ff.

man (außer bei den bereits angeführten mittelalterlichen Theoretikern) bei Amalarius von Metz (9. Jahrhundert); bei Odo von Clugny, Berno von Reichenau, Wilhelm von Hirschau und Engelbert von Admont finden sich bereits ausführliche Regeln für das Gefüge von Anfangs-, Endton, *repercussio, finalis, affinalis, distinctio* usw. Namentlich die Endgruppe einer Melodie, und hier wieder besonders der Endton, wird genau geregelt: die *neuma finalis* oder der *tropus*, die für die Erkennung der Tonart von solcher Wichtigkeit ist, und der Engelbert[1]), Odo[2]), Guido[3]), Johannes de Muris[4]), Aribo Scholasticus[5]), Berno von Reichenau[6]) u. a. sorgfältige Erörterungen zuteil werden lassen[7]). Und wie bei den zeitgenössischen Theoretikern, so läßt sich auch in den auf uns gekommenen Denkmälern aus dieser Entwickelungsphase der Kunst die zunehmende Entfaltung des tonalen und melodischen Elements gegenüber dem sprachlich-akzentischen nachweisen; man kann im gregorianischen Choral deutlich zwei Gruppen von Gesängen unterscheiden: solche, wo noch rein sprachliche Gesetze herrschen, und solche, wo bereits musikalische die Herrschaft über die Sprache davongetragen haben, wo die Melodie über den Text durchbricht und nicht mehr Gesetze des Textes, sondern solche der Melodie maßgebend sind[8]).

Wir haben in unserer bisherigen Untersuchung noch einen Punkt unerledigt gelassen: die Frage der Entstehung der Melismen und Ligaturen von zwei oder mehreren Tönen, also der Tongruppen, aus den einzelnen Tönen der Kadenz. Für die Lösung dieses Problems ist die Tatsache von Wichtigkeit, daß die Schluß- und meist auch noch die Anfangstöne der einzelnen Melodiephrasen (Distinktionen) einen längeren Zeitwert haben als die Neumen innerhalb derselben[9]). Eine solche Verzögerung des Tons am Schlusse einer Phrase wird z. B. durch eine besondere Form des *torculus* angezeigt[10]). Von der Verlängerung der ersten Note jedes Verses spricht schon Hucbald[11]); über die der letzten, den sogenannten *tenor* oder *mora (puncti)*, finden wir

---

[1]) Gerb. script. II, pg. 355.
[2]) ibid. I, pg. 264.
[3]) ibid. II, pg. 60.
[4]) ibid. III, pg. 229a.
[5]) ibid. II, pg. 203b.
[6]) ibid. II, pg. 74b.
[7]) Vd. Fl. II, pg. 90ff. sowie überhaupt das ganze Kapitel 9 ibid. (speziell pg. 94, 95), ferner Ambros II, pg. 54, Schelle pg. 51 und Peter Wagner pg. 175; bei Fl. a. a. O. auch die zitierten Quellenschriftsteller.
[8]) Vide die ausführliche Darstellung dieser Tatsache (nebst zahlreichen Beispielen u. dgl.) bei Dom Pothier l. c. pg. 136, 137.
[9]) Fl. II, pg. 135.
[10]) Paléogr. mus. II, pg. 70, Bernouilli pg. 35.
[11]) *commemoratio brevis de modis et psalmis modulandis.* Die ganze Stelle mitgeteilt bei Riem. Studien pg. 192.

Erörterungen u. a. bei Engelbert von Admont[1]), Aribo Scholasticus[2]) und besonders ausführlich vor allem bei Guido Aretinus[3]). Die Bedeutung des *tenor* als architektonische Profilation, seine größere oder geringere Dauer je nach dem höheren oder geringeren architektonischen Rang und der Ausdehnung des von ihm abgeschlossenen Gliedes[4]) wird uns weiter unten, bei Erörterung des primär-ästhetischen und architektonischen Profilationsmomentes, noch ausführlicher beschäftigen; hier ist für uns vor allem wichtig, daß nach Guidos ausdrücklichem Zeugnis[5]) für das Anhalten des Schlußtones auch ein Tremulieren, also ein bebendes, zitterndes Aushalten des Tones, als Ersatz eintreten kann[6]). Ausführlichere Beschreibungen oder wenigstens Andeutungen des musikalischen Charakters und der Ausführung dieser *vox tremula* findet man bei Hucbald[7]), Engelbert[8]), Johannes de Garlandia[9]) usw.; das Zeichen für die Forderung dieser Ausführung war das *quilisma*. Als solche langauszuhaltende Töne waren in der klassischen Zeit des Choralgesangs, im 10. und 11. Jahrhundert, den Sängern die durch *bi-* oder *tristropha* angedeuteten, wie auch die dem *quilisma* vorhergehenden Töne bekannt[10]). Erinnern wir uns nun, daß der Ausgangspunkt der Entwickelung des *tenors,* wie wir schon früher beobachteten, die naturgemäß eintretende, längere oder kürzere Pause zum Atemholen am Schlusse jedes längeren oder kürzeren Redeabschnittes war, so ergibt sich uns folgende logische Kette: beim Übergang des Sprachtonfalles in tonale Fixierung, also in die Kadenz, wird die Pause der sprachlichen Interpunktion zum *tenor,* d. i. zum Langaushalten des letzten, bzw. vorletzten Tones und zur verzögernden *(morosa!)* Stimmbewegung an diesen Stellen. Dieses Langaushalten des einen Tones kann auch ersetzt werden durch mehrmalige Wiederholung oder tremolierendes Aushalten desselben, d. h. also: der ursprünglich eine, einzige Ton wird aufgelöst in eine Gruppe mehrerer:

tr

[1]) ibid.

[2]) Gerb. script. II, pg. 226.

[3]) micrologus cap. XV und XI; vd. Riem. l. c. pg. 192 und 198 ff., woselbst auch die anderen obenerwähnten Quellenschriftsteller mit Wortlaut angeführt sind.

[4]) Vd. hierüber die eingehenden Erörterungen bei Fl. II, pg. 112 ff.

[5]) Gerb. script. II, pg. 37 und 14b.

[6]) Vd. Fl. II, pg. 114, woselbst auch die im folgenden erwähnten Theoretikerstellen im Wortlaut angeführt stehen.

[7]) ibid. I, pg. 118.

[8]) ibid. II, pg. 39.

[9]) Mitgeteilt und übersetzt von Guido Adler: Wiederholung und Nachahmung in der Mehrstimmigkeit V. f. M. II, pg. 285.

[10]) P. W. pg. 101.

Genau dies ist aber auch das Schema, zu dem wir im ersten Teile unserer Untersuchung auf formal-analytischem Wege gekommen sind, und so sehen wir es denn auch hier wieder rein historisch als vollkommen zutreffend und als allgemeines Entwickelungsprinzip erwiesen.

Obwohl hier jener Punkt erreicht ist, in dem die Entwickelung des gregorianischen Ornamentes im eigentlichen Sinne des Wortes einsetzt, d. h. jener besonderen Gattung von Melismen, die infolge spezieller, später noch eingehender zu erörternder, entwickelungsgeschichtlicher Eigentümlichkeiten und Bedingungen sich von der Schar der übrigen Tonbildungen loslösen und einen vom allgemeinen musikalischen Entwickelungsgang der gregorianischen Melodie in manchen Punkten abweichenden Weg einschlagen, so soll doch, um die Übersichtlichkeit über letzteren nicht zu erschweren oder gar zu verwischen, zuerst die Darstellung des letzteren und der damit zusammenhängenden Momente zu Ende geführt, und die Besprechung des ersteren solange noch hinausgeschoben werden[1]). Für die weitere Entfaltung der Melodie also ist jenes oben geschilderte Prinzip der Auflösung eines Tons, einer Silbe in mehrere Töne von unermeßlicher Wichtigkeit; denn gerade das 11. und 12. Jahrhundert machte davon einen geradezu erstaunlichen Gebrauch: es ist gar keine Seltenheit, auf einer einzigen Silbe 20 bis 30 Töne und selbst 50 und noch mehr zu finden[2]). Es ist auch kein Zufall, daß auf diesem Wege — durch Zerlegung, sozusagen Zerstäubung der ursprünglich einfachen Schlußformel in die überreiche Tonfülle des *jubilus*, und durch spätere Unterlegung je einer Textessilbe unter jeden einzelnen Ton dieser Gruppe — schon im 9./10. Jahrhundert die Sequenz Notkers entstanden ist, — eine glänzende Illustration für die Zeugungskraft des in Rede stehenden Prinzips, durch das allein alle musikalisch-melodische Entfaltung ermöglicht wurde, da zu dieser Zeit ein Sprung in die volle Melismatik unmöglich war[3]). Mit der Zerlegung Hand in Hand geht natürlich nach wie vor die Kräuselung der melodischen Linie durch den Akzent (sowie durch die weiter unten noch näher zu erörternden primär-ästhetischen Motive), und dies vor allem für die Binnenstrecken der Melodie, d. h. also innerhalb der Distinktionen. Indem Anfangs- und Schlußformel jedes Abschnittes immer liebevoller und sorgfältiger ausgestaltet werden, daher ihre melodische Linie immer mannigfacher und ab-

---

[1]) Daß man, strenge genommen, von gregorianischen Ornamenten nicht sprechen darf, und daß, wenn dies — der Kürze des Ausdrucks wegen — doch geschieht, darunter jene Melismen zu verstehen sind, welche rein entwickelungsgeschichtlich, sozusagen als die Keimanlagen des Ornaments im eigentlichen, strengen Wortsinne, — also seit dem 15./16. Jahrhundert —, als die Wurzel und Basis, aus der heraus dieses erwuchs, betrachtet werden müssen, dies ist schon am Ende des ersten Teiles betont worden.

[2]) Fl. II, pg. 110. Vd. ibid. die näheren Details.

[3]) P. W. pg. 24. Vgl. übrigens ibid. pg. 25 das von ihm gemutmaßte Übergangsstadium zum Melisma.

wechselungsreicher gekräuselt, ihre Ausdehnung eine immer größere wird, rückt die melodische Ausgestaltung immer mehr von beiden Enden jedes Abschnittes aus gegen die Mitte vor, dergestalt, daß bei kurzen Gliedern sich unmittelbar an die Intonationsformel die der Mediation, bez. Finalis anschließt, und so eo ipso durch die Aneinanderkettung beider Formeln eine melodische Profillinie erzielt wird, wie z. B. bei Verbindung der Anfangsformel



mit den Komma-, bzw. Kolon- und Punktkadenzformeln



durch welche die Rezitation dann schon stark konzentischen Charakter und melodisches Gepräge vom Typus



erhält. Indem nun ferner bei längeren Abschnitten auf den von Anfangs- und Schlußformeln nicht mehr berührten Mittelstrecken durch akzentische Rücksichten Tonausweichungen und Stimmflexionen nach oben oder unten herbeigeführt werden, wird so auch der noch übrige Teil der Strecke zwischen den beiden Enden mit melodischen Kräuselungen ausgefüllt, und indem diese allmählich immer freier, kühner, umfangreicher werden und immer weitere, zahlreichere und mannigfaltigere Intervalle hereinziehen, wird der konzentische Charakter immer ausgeprägter, der Duktus ein immer reicherer, musikalisch-melodischer:



[1]) Vd. die sehr instruktiven Beispiele und wertvollen Untersuchungen bei Fl. II, pg. 30ff. und 38 ff., denen die obigen Angaben entlehnt sind.

[2]) Vd. ibid. II, pg. 23, 38—40, 42 und pg. 128, 129.

Soweit solche Ausweichungen primär-ästhetischer Natur sind, (— das siegreiche Vordringen des akzentischen Prinzips, das sich in durch Akzentuierungsrücksichten motivierten Ausweichungen offenbart, wurde schon früher eingehend verfolgt —) zeugen sie davon, daß die Monotonie der Rezitation allmählich unbequem wurde[1]). Dies bezeugt übrigens auch schon die Tatsache, daß im Kunstgesange des 10. bis 12. Jahrhunderts das Gesetz galt, man solle einen Ton nicht öfter als höchstens viermal hintereinander wiederholen, da — nach Aribo Scholasticus[2]) — öftere Wiederholung anekelte[3]). Dieser Umschwung macht sich auch höchst auffällig in der Behandlung des *tonus currens* geltend: die Tonwiederholung kann zuweilen auch auf der nächst höheren Tonstufe stattfinden, und zudem läßt sich ein immer stärkeres Zurückgehen der *tonus currens*-Reihen bemerken, die immer mehr zusammenschrumpfen, je mehr Anfangs- und Endformel an Umfang zunehmen und so gegen die Mitte zu sich ausdehnen[4]). Die allmählich zunehmende Emanzipation von der ausschließlichen Herrschaft ursprünglich nur eines einzigen *tonus currens* zur Fähigkeit jedes Tons, Dominante zu werden[5]), so daß man angesichts solcher Tonreihen, Melismen und sich um einen Ton herumbewegenden Rezitationstypen ohne bestimmte, ausschließlich einzige Tonika nur von melodischen Linien reden kann, die sich um den Rezitationston, die Rezitante oder Dominante, herumbewegen[6]), ist ein weiteres Zeugnis dafür. Daß hiermit auch eine allmähliche Erweiterung des ursprünglichen Tonumfanges einer Quinte[7]) Hand in Hand geht, im selben Maß, als die Tonbewegung eine freiere wird, liegt nahe; wie langsam und mühevoll aber, gleichsam vorsichtig tastend und schrittweise vorwärtstappend, noch immer jeder Schritt zu weiteren Tonstufen erkämpft wird, das zeigt — unbeschadet der Stelle bei Aribo Scholasticus, wo er den Langobarden (Italienern) die Vorliebe mehr für stufenweise diatonisches Fortschreiten beim Gesang, den Deutschen mehr für melodische Sprünge nachsagt[8]) — die pädagogische Verwendung der bekannten Melodie „*Ut queant laxis*“ des alten Johanneshymnus für die Solmisation[9]). Das immer stärkere Durchdringen des melodischen Prinzips auf Kosten des immer mehr zurückgedrängten rezitativischen, der durch Kadenzformeln und Aus-

---

[1]) Vd. ibid. pg. 39, 40.

[2]) Gerb. script. I, pg. 226.

[3]) Fl. II, pg. 100.

[4]) Vd. ibid. II, pg. 26 ff. und 30 ff. die sehr eingehenden Analysen und zahlreichen Beispiele solcher Fälle in verschiedenen Handschriften des 9. Jahrhunderts usw.

[5]) Vd. P. W. pg. 202 ff., sowie überhaupt die ganze gedrängte, kurze Übersicht über die Geschichte der Dominante ibid. pg. 200—202 ff.

[6]) ibid. pg. 160.

[7]) Vd. Ambros III, pg. 86.

[8]) Fl. II, pg. 70/71.

[9]) Vd. S. I. M. G. I, 1899/1900 (Georg Lange: Zur Geschichte der Solmisation) pg. 555. Vgl. auch Rowboth. l. c. III. vol., pg. 408 und Dechevr. l. c. I, pg. 146/147.

weichungen immer intensivere melodische Fluß und die Bewegung, welche diese Umschwungsphase gegenüber den früheren charakterisieren[1]), kommt auch in der Notierung zum Ausdruck: einerseits, indem zwischen Tonzeichen und Akzentverhältnissen des Textes keine allzu engen Beziehungen zu finden sind, da jene sich größtenteils in freiere Melodik umgesetzt haben[2]), andererseits, indem die anfänglich nur sparsam verwendeten Zeichen nach Maßgabe der immer mannigfaltigeren und feineren Nuancierung der Tonbewegungen, immer zahlreicher und dichter gedrängt werden, bis zuletzt die Texte voll neumiert werden[3]).

Die Neumenschrift, die nicht einzelne bestimmte Töne, sondern nur Tonbewegungen, also über mehrere Tonstufen hin sich erstreckende Stimmbiegungen, anzudeuten imstande war, brachte so auch in angemessenster Weise den Charakter der mittelalterlichen Melodie zum Ausdruck, die — im Gegensatz zur modernen Musik oder doch wenigstens viel mehr als diese — durch die Neigung zur Gruppenbildung[4]) gekennzeichnet ist, und in der sich aller musikalische Fortschritt nicht nach Tönen, sondern nach Tongruppen, vollzieht[5]). Dieses mittelalterliche Kompositionsprinzip nun ist für uns von besonderem Interesse, da sich an ihm einerseits ein tief innerlicher, unlösbarer Zusammenhang seines Auftretens mit dem Hervortreten der architektonischen Gliederung, andererseits das allmähliche Herauswachsen symmetrischer, paralleler, kompensierender usw. Tongruppierung und Stimmbewegung aus ihm deutlich beobachten und in seiner weiteren Entwickelung verfolgen läßt. Mit anderen Worten: es liefert den Schlüssel zum Verständnis der Entwickelung des Profilations- und primär-ästhetischen Momentes in der gregorianischen Kunst.

Wir müssen hier noch einmal etwas weiter zurückgehen. Wir sahen bereits, welches Gewicht von den gregorianischen Komponisten auf die Gestaltung der Periodenschlüsse, der Schlüsse der Teile einer Melodie, gelegt wurde. Namentlich die Antiphonen des Offiziums offenbaren in ihren Periodenschlüssen eine erstaunliche Mannigfaltigkeit[6]). Schon in diesen Antiphonen, die für die Rezitation vikarierend eintraten, liegt ein melodisches Element, das gegen die Monotonie der Psalmenrezitation sich abhob wie das Pneuma gegen den *tonus currens.* Es ist schon oben eingehender entwickelt worden, wie die ersten Regungen des melodischen Prinzips als Verzierungen der Schlußfälle auftraten, oder vielmehr, wie sie aus diesen hervorwuchsen,

---

[1]) Vd. z. B. die Verhältnisse in der jüngeren neapolitanischen Handschr. bei Fl. II, pg. 30ff.

[2]) ibid. Fl. II, pg. 30.

[3]) Vgl. z. B. u. a. die analogen Verhältnisse in den Karthäuserlektionsbüchern bei Fl. I, pg. 103, 104, die einen gleichsinnigen Entwickelungsprozeß veranschaulichen.

[4]) P. W. pg. 106/107.

[5]) ibid. pg. 32.

[6]) P. W. pg. 202 ff.

indem die Schlußfälle (und Mediationen) durch Silbendehnungen erweitert wurden[1]); eine auffallende Bestätigung hiervon liegt in der Tatsache, daß sich sowohl an den einfachen wie an den verzierten Psalmodien der *cursus* als ihnen zugrundeliegend nachweisen läßt, und daß sich die melismatischen Kadenzen der Responsen des Officiums auf ihn stützen[2]). Von der schon dem altchristlichen Psalmengesang eignenden, eingestreuten *responsio* des Alleluja, die auf ursprünglich wahrscheinlich instrumentale Zwischenspiele zurückgehen dürfte und somit wie diese konzentischer Natur war, leitet der *jubilus* oder das *pneuma* seine Entstehung ab, ein konzentisches Gebilde, bei dem, wie schon oben erwähnt, auf einer Sprachsilbe ein ganzes Melisma, eine mehr oder weniger ausgedehnte melodische Phrase, ein Gruppenneuma, sich vereinigte[3]). (Eben daher — nach Hugo von St. Victor, lib. I, cap. 7 — auch die Bezeichnung dieser ausgedehnten Melismen als Pneuma: weil ihr Vortrag wiederholtes Atemholen erforderte)[4]). Indem diese melodisch reichere Tonformel an dem Strophenabschluß sich herausbildete und so gegenüber der Monotonie der Rezitation wenigstens an den Haupteinschnitten dem konzentischen Prinzip zum Worte verhalf, bot es damit zugleich auch schon Gelegenheit zu immer ausgedehnterer Erweiterung und melodischer Stimmführung im konzentischen Sinn. Der nächste Schritt weiter nach dieser Richtung war die Entstehung des *Evovae*, d. i. die syllabische Zerlegung des Gruppenneumas und die Unterlegung der Endformel der Doxologie *(seculorum amen)* unter die einzelnen Töne des Melismas[5]), — also genau derselbe Prozeß der Zerlegung, durch den auch die Sequenz des 9. Jahrhunderts aus dem alten *jubilus*[6]) entstand und den wir schon so oft in der musikalischen Entwickelungsgeschichte als schöpferischen Faktor antrafen. War so das *Evovae* schon an sich der Träger eines neuen, musikalischen Prinzips, des konzentischen, das — anfänglich bloß geduldet — von hier aus immer mehr sich verbreitete, immer mehr Gleichberechtigung gewann und schließlich das alte akzentische Prinzip immer mehr zurückdrängte[7]), so wuchs seine Bedeutung um so mehr, als beim Herüberströmen gleichsinniger byzantinischer Einflüsse, vor allem der Troparien mit ihren Hirmusmelodien und ihren griechischen Tonarten[8]) usw.,

---

[1]) Vd. Winterfeld: Gabrieli usw. II, pg. 127--132, wo in sehr eingehender Weise und an zahlreichen Beispielen dieser Prozeß ausführlich verfolgt wird. (Auch heute noch gutenteils nicht veraltet.)

[2]) Paléogr. mus. IV, pg. 203.

[3]) Fl. II, pg. 131 ff.

[4]) Schubiger l. c. pg. 7.

[5]) Fl. II, pg. 56.

[6]) Daß übrigens auch schon für den *jubilus* hie und da die Bezeichnung Sequenz vorkommt, vd. Schubiger: Sängerschule v. St. Gallen pg. 23.

[7]) Fl. I, pg. 115 und II, pg. 56.

[8]) Über Troparien, Tropen usw. vd. Fl. II, pg. 112 ff. und 121 ff., woher die nachfolgenden Daten entnommen sind.

diese sich an den Stellen des ursprünglichen Gruppenneumas in der Psalmodie festsetzten und letztere selbst allmählich immer mehr zurückdrängten[1]. Die Beziehungen zwischen Pneuma, Hirmus, Troparien und Tropen sind für die musikalische Entwickelungsgeschichte zu bedeutsam, um nicht im Vorübergehen wenigstens erwähnt zu werden. Wenngleich die älteste konzentische Form, das *pneuma,* sicher bis in die Zeit des heiligen Augustinus (350—430) oder noch weiter zurückreicht[2], und die griechische Kirche schon seit dem 4. Jahrhundert Tonartengesänge und Troparien kennt, so wird doch das Singen in Tonarten von der abendländischen Kirche nicht vor dem 8. Jahrhundert anerkannt; erst da erlangten Tropen (d. i. Tonformeln, welche die charakteristischen Töne und Merkmale einer bestimmten Tonart zusammenfassen, übrigens durchaus nicht immer ihr ganzes Hexachord ausfüllen müssen, sondern gewisse Töne bevorzugen, andere höchstens als Durchgangsnoten benutzen oder sie geradezu vermeiden und vor allem einen Ton als den Reperkussionston genau so anwenden wie die alte Rezitation ihren Medialton[3]) und Troparien (d. i. die unter Zugrundelegung solcher Formeln komponierten Gesänge) im Abendlande Verbreitung[4]. Die ihnen nachgebildeten abendländischen Tropen waren nichts anderes als die kompressere Form all derjenigen Tonbewegungen, welche an den verschiedenen Interpunktionsstellen auszuführen waren, — eine konzentische, rein musikalische Melodie, deren Tongänge nicht aus einem Sprachtexte herauswachsen, sondern sich schon ganz selbständig nur nach musikalischen Forderungen bilden[5]. In Anlehnung an das dem Psalme folgende Alleluja als eine Erweiterung der Pneuma(Neuma)-formel entstanden, lösten sie sich, allmählich immer selbständiger sich auswachsend, so daß sie, — wie die byzantinischen Hirmusmelodien, — auch rein instrumental vorgetragen werden konnten, schließlich von der Rezitation gänzlich los, um nun als in sich abgeschlossene, fertige Tonformeln unter dem Namen *tropus, jubilus, laudes* usw. zu erscheinen[5] und, weil sie die bevorzugten Töne einer Tonart angaben, durch das ganze spätere Mittelalter hindurch als Merkzeichen der Tonarten verwendet zu werden. Fassen wir also diese Beziehungen zusammen, so ergibt sich uns entwickelungsgeschichtlich folgende Kette: aus dem ursprünglich rein akzentischen Sprachtonfall an den Interpunktionsstellen entstehen, indem das Niveau der Stimmbewegung allmählich immer bestimmter tonal fixiert und die einzelnen Tonstufen immer schärfer nach ihrer musikalischen Tonhöhe voneinander unterschieden werden, zunächst rein musikalische Tonfälle, Kadenzen, und durch weitere Zerlegung der einzelnen Tonelemente dieser Kadenzen nach dem uns bereits bekannten Prinzip der Akzent-

[1]) ibid. II, pg. 56.
[2]) Grove, l. c. article: Pneuma. Vd. ibid. den Unterschied zwischen Pneuma und Perihelesis.
[3]) Fl. I, pg. 114.
[4]) ibid. pg. 133/134.
[5]) ibid. II, pg. 112 und 121. Vgl. auch die Artikel *Trope(n)* bei Grove und Riemann.

brechung und durch Auflösung jedes Einzeltones in mehrere kürzere Töne Tongruppen, Melismen, deren ältestes und größtes das über den naturgemäß wichtigsten Gliederungsstellen — Anfang und Schluß, vor allem über letzterem — befindliche Gruppenneuma, die *neuma, neuma finalis,* auch *jubilus* usw. genannt, ist. Aus dem Tonmaterial bestimmter, in ganz bestimmten Tonarten gleichsam kristallisierter Kadenzen heraus entstanden, enthalten demnach auch diese Pneumaformeln nicht bloß die für diese Tonart charakteristischen Töne, sondern — da die Gesetze, aus welchen heraus sie entstanden sind, wie wir gesehen haben, die Gesetze aller Melodiebildung überhaupt sind, als deren erster Ausdruck und früheste Erscheinungsform das Gruppenneuma, der *jubilus,* und die aus ihm abgeleiteten Typen (*tropi* usw.) auftreten — gleichsam als Urschema oder Urmodell sozusagen den ganzen Kanon der Gesetze melodischen Werdens in sich formuliert. Wenn daher versucht worden ist, Neuma von Nomos abzuleiten[1]), so ist dies zwar ethymologisch verfehlt und veraltet, aber an der Sache selbst ist ein wahrer Kern: die Tatsache nämlich, daß immer und überall, wo melodische Konstruktion einsetzt, sie nach genau denselben Gesetzen und genau demselben Schema sich vollzieht, wie dies durch die erwähnten Formeln verkörpert wird. So haben wir z. B. im Vorigen oben gesehen, daß die Bildung längerer Melodien einsetzt mit Bildung kurzer Kadenzen an den Distinktionsstellen, daß diese Kadenzen sich erweitern zu Melismen, daß innerhalb jedes architektonischen Gliedes von beiden Enden, Anfang und Schluß, her die Melismenbildung gegen die Mitte zu vorschreitet usw., und daß dabei der Duktus der Stimmbewegung, die Profillinien des melodischen Geflechtes stets immer wieder denselben Typus zeigen, dieselbe Schablone wiederholen, wie sie schon in den Stammformen, den Kadenzen und Urformeln, gegeben und ein für allemal vorgezeichnet ist. Gerade die letzterwähnte Tatsache ist für uns um so wichtiger, als durch sie der Zusammenhang erklärt wird, der zwischen *tropi,* bez. *neuma,* und musikalischer Ornamentik besteht und auch schon im Mittelalter ausgesprochen wurde, nämlich von einem Anonymus des 10. oder 11. Jahrhunderts, der die *tropi* für *ornamenta figurata* erklärt, also für melismatische Gesangsfiguren (*neumae, σύρματα*)[2]). Auch die Entstehung der Sequenzen und Prosen ist in diesem Zusammenhang zu nennen, insofern sie aus dem Neuma oder Pneuma, dem melismatisch gedehnten Nachlaute der letzten Silbe „ja" des Alleluja hervorgingen, das in der Osterzeit zu langen Vokalisen ausgeschnörkelt wurde, wobei man — bei festlichem Gottesdienste — noch ganze Phrasen, sogenannte *ornaturae, farciturae, versus intercalares, tropi* usw., einschaltete[3]). Diese letzterwähnten Tongebilde, die uns auch noch späterhin

[1]) So von Schelle l. c. pg. 130.

[2]) Vd. Leboeuf: chant ecclés. pg. 103 ff., bei Wolf l. c. pg. 94 ff.

[3]) Über Entstehung der Sequenzen und Prosen vd. Wolf l. c. pg. 99 ff. sowie A. II, pg. 103 und Kirchenmusikal. Jahrb. XXIV. Jahrg., 1911 (Clemens Blume: Vom Alleluja zur Sequenz).

unter den Namen *epîtres farcies (epistolae cum farsia, ornaturae, farciturae, planch, plaintes, complaintes* oder *sermons)* begegnen und, wie ursprünglich die Sequenzen, eigentlich Tropen oder Prosen, d. i. zwischen andere Texte eingeschaltete Gesänge waren (da sie, wie die Sequenz zwischen die *cantus allelujatici,* so zwischen die *lectio epistolarum* eingeschaltet wurden), waren ebenfalls bereits durchaus selbständige, rein musikalische Tongebilde, in denen der Text durchaus abhängig von der Melodie war[1]). Wie sehr die Verbrämung der Gesänge durch solche Melismenschnörkel und Tonarabesken bald überhandnahm und in weichliche, sinnliche Tonschwelgerei ausartete, wird am besten durch die Tatsache illustriert, daß im 12. Jahrhundert Johannes von Salisbury sich bemüßigt sieht, gegen diese Mißbräuche aufzutreten[2]). Wenn daher bei diesen Verzierungen eine Unterscheidung zwischen einerseits fortbildenden, bleibende Formen schaffenden, andererseits dem Genusse des Augenblicks durch flüchtigen, sinnlichen Reiz dienenden getroffen worden ist[3]), — wobei zu der ersten Kategorie namentlich die durch Verkleidung und Verbrämung der Schlüsse und Kadenzen entstehenden Tonformeln zu rechnen wären, so können wir uns von unserem Standpunkt aus dem um so eher anschließen, als diese Scheidung völlig zusammenfällt mit der in unserem Sinne zwischen primitiv-sinnlichem und (primär-ästhetisch-)architektonischem Moment. Auf das erstere werden wir später noch ausführlicher zurückkommen; das letztere ist von um so höherem Interesse, da — parallel zu dem Entwickelungsgang vom *accentus* zum *concentus* und seinen einzelnen Phasen sowie Wandlungen — auch ganz analog ein hiermit korrespondierender architektonischer Entwickelungsprozeß sich verfolgen läßt: während ursprünglich alle Architektonik einzig und allein in der grammatischen Gliederung, also in der Spracharchitektonik, liegt und demgemäß auch das akzentische Prinzip allein die Stimmflexionen und Profilation durch dieselben diktiert[4]) — wie dies die Verwendung der Zeichen *pressus, strophicus* und *quilisma,* die aus der musikalischen Entwickelung akzentuierter Silben hervorgehenden Notengruppen usw. illustrieren, — wird im selben Maße, als das konzentische Prinzip immer mehr zum Durchbruch gelangt, die akzentische Profilation immer mehr zurückgedrängt, um immer mehr der architektonischen, d. i. also der Hervorhebung der architektonischen Dispositionsstellen, Platz zu machen. Das äußerliche Symptom dieser Wandlung ist, daß nun die Melismatik sich am Anfang und Ende, mit besonderer Vorliebe aber auf der letzten Silbe ent-

---

[1]) Wolf, pg. 301, Anmerkung 146. Vide überhaupt ibid. die ganzen sehr eingehenden diesbezüglichen Erörterungen pg. 301 ff.

[2]) Joannis Sarisberiensis Policraticus usw.: lib. I, cap. VI: *De musica et instrumentis et modis et fructu eorum* usw., mitgeteilt bei Winterfeld: Gabrieli usw. II, pg. 127 ff.

[3]) Winterfeld: Gabrieli II, pg. 127—132.

[4]) So z. B. die Profilation der akutbetonten, starken Silbe durch Melismen, vd. Paléogr. mus. IV, pg. 52 ff. und 122 ff.

faltet[1]), wie z. B. für die letzte Silbe des Wortes Alleluja dieser Gebrauch allbekannt ist[2]). Die Tatsache, daß in den Neumationen des 11. und 12. Jahrhunderts die längsten Melismen an den Interpunktionsstellen sich befinden und daß mit der Schwere der Interpunktion das Melisma an Länge zunimmt, am ausgedehntesten also am Schlusse eines Verses ist, weniger bei den Cäsuren inmitten desselben, so daß die Länge des Melismas mit der Kadenzbildung eng zusammenhängt[3]), beweist, daß die Länge des Melismas als Äquivalent für die Dauer des ausgehaltenen Schlußtones des betreffenden Verses aufzufassen ist. Vielleicht darf man die ersten Spuren hiervon schon in den ersten Jahrhunderten des Christentums im Alleluja oder *jubilus* erblicken, der sich durch längeres Aushalten der Töne und Ziehen der Silben, besonders der Endsilben, charakterisiert zu haben scheint, — was man eben im Mittelalter mit Neuma oder Pneuma bezeichnete —, später aber nur am Anfang und Ende (d. h. am Schlusse der ersten oder letzten Langzeile oder Halbstrophe) gesungen wurde[4]). In den Sequenzen Notkers, Tuotilos, Bernos, Hermannus Contractus usw. lassen sich alle eben besprochenen Arten des Melismengebrauchs zum Profilationszwecke auf das deutlichste und schönste nachweisen[5]), und für die spätere Zeit werden wir noch gelegentlich darauf zurückkommen. Hier sei vorläufig nur darauf hingewiesen, daß durch die erwähnte Verwendung der Melismen zur Profilation als Äquivalent für Langaushalten hervorzuhebender Töne historisch ein Beweis für die Richtigkeit der im ersten Teile dieser Untersuchungen ausgesprochenen Behauptung, die musikalische Profilation geschehe durch Anhäufung von Klangmasse, von Tonmaterial, — sozusagen eines Tonmassewulstes — erbracht worden ist. Denn sowohl Langaushalten eines Tones als auch Ersatz eines einzelnen langen Tones durch eine Mehrheit von kürzeren, eine Tongruppe, — beides ist nichts anderes als eine solche Häufung von Klangmasse. Übrigens hat schon Peter Wagner[6]) einen ähnlichen Gedanken angedeutet, wenn er in der gregorianischen Melismatik einen mittelalterlichen Kunstgriff und technischen Hilfsapparat zum Ersatz für die noch fehlende Harmonie der späteren Polyphonie erblickt und darauf hinweist, daß die Melismatik sich überlebt hat und als überflüssig abstirbt, so wie erst durch die Kunst der Polyphonisten des 16. Jahrhunderts die Harmonie geschaffen worden ist. Erinnert man sich nun des bekannten Ausspruches Richard Wagners, der die Melodie als musikalische

---

[1]) P. W. pg. 247 und 265, Paléogr. mus. IV, pg. 173 und III, pg. 30 sowie V, pg. 18 (Beispiele).

[2]) Vd. die diesbezüglichen Ausführungen bei Wolf l. c. pg. 30 ff.

[3]) Fl. II, pg. 112.

[4]) Wolf l. c. pg. 30.

[5]) Vd. Schubiger: Sängerschule usw., Nr. 39, 40, 42 (für Ende), Nr. 25, 28, 30, 35 (für Anfang), 31, 33, 45 (Anfang und Ende) usw.

[6]) P. W. pg. 27 und 267.

Linear- und Flächenausdehnung, die Harmonie aber als ebensolche räumliche Ausdehnung und plastische Vertiefung bezeichnet, und setzt man diese Gleichung für den Peter Wagnerschen Begriff Harmonie ein, so erhält man jene Gleichsetzung von Melisma mit räumlich-plastischer Vertiefung, wie sie eben der oben gebrauchte Ausdruck: Klangmassenanhäufung, Tonwulst usw. postuliert.

Träger und Sitz der architektonischen Profilation waren, wie oben schon ausführlicher entwickelt worden ist, die *distinctiones*, deren allmählichen Übergang von der Bedeutung ursprünglich rein grammatischer, sprachlicher Gliederungsstellen zu der musikalisch-gesanglicher Kadenzierungsformeln und Verzierungsmelismen wir im Obigen eingehender verfolgt haben. Dieser Bedeutungswandel, der sich an diesbezüglichen Stellen bei den mittelalterlichen Theoretikern, so Hucbald, Odo von Clugny, Berno von Reichenau, Johannes Cottonius, Engelbert von Admont[1]) usw. deutlich verfolgen und nachweisen läßt — (namentlich bei Engelbert[2]) tritt das musikalische Moment, mit seiner bestimmten Fixierung der Intervalle der Tonfälle usw., deutlich hervor) —, ist insofern von besonderer Wichtigkeit, als sich zugleich Hand in Hand damit auch der ebenfalls schon früher erwähnte Wandel im architektonischen Gefüge vollzieht: ursprünglich ganz frei, mit der sprachlich-grammatischen Interpunktion zusammenfallend und direkt identisch, gestaltet sich nämlich die Architektonik des gregorianischen Gesangs allmählich immer klarer und bewußter zu einer strengen, versartig regelmäßigen Gliederung um. Dies führt sogar zur Bildung von Melodien, die man metrisch und in gewissem Sinne mensuriert nennen kann, nach den Erörterungen bei Aribo Scholasticus und Guido Aretinus. So unterscheidet letzterer[3]) zwei Arten von Melodiebildung: prosaische, — bei der die einzelnen Glieder und Distinktionen sich in ihrer Länge nicht gegenseitig zu entsprechen brauchen, eine feinere, „kunstgemäße" rhythmische Gliederung also nicht stattfindet, sondern die Kadenzen ganz nach den syntaktischen Bedürfnissen des Textes eintreten, so daß die Glieder oft ganz ungleichmäßig lang ausfallen —, und metrische, bei der die Glieder in ihrer Länge kunstvoll gegeneinander abgemessen werden, so daß die Glieder (mindestens paarweise) ungefähr gleich lang sind wie die Verse eines Gedichtes[4]). In der Proportionenlehre Guidos wird diese Forderung des

---

[1]) Sämtliche hier erwähnten Stellen im Wortlaute angeführt bei Riemann, Studien pg. 190 ff., 193 ff.

[2]) Gerb. script. II, pg. 365, 367.

[3]) Guidonis Aretini micrologus de disciplina artis musicae, cap. XV. Gerb. script. II, pg. 14—17 und M. f. M. V, 1873 (Raimund Schlecht: micrologus Guidonis usw., mit deutscher Übersetzung und Anmerkungen pg. 167—177, cap. XV, speziell pg. 152 ff.). Auszüge und Stellen (z. B. Proportionenlehre usw.) mitgeteilt und besprochen bei Riemann: Studien pg. 196 ff., P. W. pg. 215—217 und Fl. II, pg. 112 ff. usw.

[4]) Fl. II, pg. 113.

Ebenmaßes der Glieder[1]) genau systemisiert: hier müssen sogar die einzelnen Neumengruppen bezüglich der Anzahl ihrer Töne in bestimmten Verhältnissen stehen (1:2, 2:3, 3:4 und 1:3), d. h. eine Neumengruppe darf höchstens dreimal soviel Töne als die anderen und nicht mehr als im Ganzen vier bis fünf Töne haben[2]). Daß dabei die Tongruppen gleichen Zeitwert haben, und diese Gleichheit oder Symmetrie sich nicht bloß auf die Zahl der Töne oder Dauer der Pausen, sondern auch auf die melodische Bewegung erstreckt, ja sogar bis zu vollkommen notengetreuer Wiederholung gleicher Formeln über Distinktionen von gleichem architektonischen Range führt, so daß vers- und refrainartig die gleichen Tongruppen[3]) wiederkehren, erhöht natürlich die Ähnlichkeit dieses der gebundenen, metrischen Form ähnlichen Verhältnisses der gregorianischen Melodiesätze mit den analogen Verhältnissen bei Vers, Reim usw. noch mehr. Schon in den ambrosianischen Hymnen herrscht eine Regelmäßigkeit der Kadenzbildung, wie sie vollkommener kaum gedacht werden kann, und die strengen Gesetze der späteren Zeit, so bei Odo oder Guido, für die *finalis* usw. zeigen, daß die Lehre von den Kadenzen nicht auf die rezitativischen Formen beschränkt blieb, sondern auch die konzentische Hymnodie beherrschte[4]). So sind z. B. die meisten Allelujamelodien so komponiert, daß vom letzten oder vorletzten Worte des *versus* an die sämtlichen Phrasen bis zum *versus* wiederholt werden[5]) (Melismenreimschema: ABA), und als architektonische Bautypen, bzw. Melismenreimstellung des *jubilus* findet man überwiegend die Schemata: AAB, ABA, ABACA, AABC, AAA, AABBC usw. oder Kombinationen und Modifikationen dieser Schablonen angewendet[6]), analog im Bau der Sequenzen[7]) und übrigen gregorianischen Gesänge[8]) sowie im späteren katholischen, deutschen Kirchenlied[9]), das ebenfalls die Reimstellung aba abb usw. der Kadenzen mit Vorliebe anwendet. Daß übrigens dieses schöne Gleichmaß des melodischen Baues, das schon von Hucbald oder einem Zeitgenossen als die Grundbedingung aller musikalischen Schönheit gefeiert wird[10]) und das wegen seiner überall im gregorianischen Gesang ersichtlichen Wirksamkeit bereits Gevaert zur Aufstellung

---

[1]) Näheres hierüber vd. Dom Pothier l. c. Kapitel XIII, pg. 164 ff., 169 ff. und Fl. II, pg. 113 ff.

[2]) Fl. II, pg. 113.

[3]) Vd. z. B. solche Kadenzsymmetrie bei Dom Pothier l. c. pg. 172, 173.

[4]) Fl. II, pg. 75, 76.

[5]) P. W. pg. 105.

[6]) ibid. pg. 219—233 ff. (Beispiele).

[7]) Vd. die zahlreichen Notenbeispiele bei Schubiger: Sängerschule von St. Gallen, Anhang.

[8]) Vd. die sehr eingehenden Detailuntersuchungen über Symmetrie, Parallelismus usw. in der gregorianischen Melodiekonstruktion bei Bernouilli: Choralnotenschrift usw. III. Teil, 1. Kapitel, pg. 130 ff., 140 ff., und Wolf l. c. pg. 30—34.

[9]) Vd. die Sammlungen von Bäumker, Meister usw.

[10]) Mitgeteilt bei Riemann, Studien pg. 194.

des Satzes von der *symmetrie approximative* geführt hat[1]), nicht etwa bloß roh äußerlich, durch rein arithmetische Messung, der melodischen Konstruktion aufgezwängt wurde, sondern tief innerlich aus dem Herzen dieser Kunstepoche und aus dem tiefsten Geiste der Zeit heraus erwuchs, dies bezeugt nicht bloß die relativ große Freiheit und elastische Dehnbarkeit der sowohl für die einzelnen Töne als auch die ganzen Tongruppen festgesetzten rhythmischen Wertgrenzen, (— so wurden, ausdrücklicher Bestimmung der instituta patrum und Guidos zufolge[2]), die Neumen nicht in einerlei Geschwindigkeit in einem Zuge abgesungen, auch waren die einzelnen Töne, Tongruppen und Distinktionen nicht gleich lang, sondern z. B. auf Gruppen von vier Tönen konnten solche von zwei, drei Tönen folgen, und überhaupt war nur die Eurhythmie hierin maßgebend[3]) —), sondern vor allem die Tatsache, daß dieses Ebenmaß zusammenfällt mit der Aufeinanderfolge der Hauptsinnakzente, und daß die z. B. in Dom Pothiers Graduale (Tournai 1882) dem Texte überschriebenen Akzente nicht sowohl die Aussprache regeln, als vielmehr Stützpunkte für das rhythmische Empfinden geben und die architektonischen Pfeiler der melodischen Konstruktion hervorheben sollen, daß, mit einem Worte, auch hier noch die Hauptakzente des Textes für die musikalische Architektonik die Basis bilden[4]), — wie übrigens in ähnlichem Sinne schon von den mittelalterlichen Theoretikern, so z. B. u. a. von Odo in seiner Schrift *de musica*[5]), die Ähnlichkeit der Choralmelodie mit den Sprachverhältnissen betont wurde. Wie tief eingewurzelt übrigens auch noch durch die ganzen späteren Jahrhunderte dem musikalischen Fühlen des Mittelalters bis tief in die Neuzeit herein die eben entwickelten Prinzipien blieben, dafür spricht wohl am beredtesten, daß uns noch in der Vorrede zu Nikolaus Beuttners Gesangbüchlein (1602)[6]) Nachklänge davon begegnen.

Dasselbe Streben nach Symmetrie und Ebenmaß[7]) im Aufbau des ganzen Gesangs aus seinen einzelnen Abschnitten, — also im Verhältnis der einzelnen Distinktionstongruppen untereinander —, zeigt sich auch im Aufbau jeder solchen einzelnen Tongruppe aus ihren einzelnen Tönen, — also in deren Verhältnis zueinander. Es genügte jener Zeit (10. bis 12. Jahrhundert) eben durchaus nicht, Klänge von bestimmter Tonhöhe bloß hervorzubringen[8]), — sie mußten auch in ihrem gegenseitigen Verhältnis zueinander streng künst-

---

[1]) Gev. mélop. antiq. pg. 133.

[2]) Vd. Riemann, Studien pg. 192.

[3]) P. W. pg. 212.

[4]) Vd. Riemann: Der strophische Bau der Tractusmelodien S. I. M. G. IX, pg. 186, 187, sowie ibid.: Das Problem des Choralrhythmus. Jahrbuch Peters 1905.

[5]) Gerb. script. I, pg. 275.

[6]) Mitgeteilt bei Meister l. c. I, pg. 93.

[7]) Vd. P. W. pg. 55.

[8]) Vgl. A. II, pg. 209.

lerisch, rhythmisch wie melodisch, gegliedert sein. Schon die Vorbilder der von Petrus und Romanus komponierten Gesänge, die reichen, auf der letzten Silbe des Alleluja gesungenen Melismen, wurden durch diese Gesetze der Ordnung und Symmetrie, ohne welche die vielen Noten auseinandergefallen wären, zusammengehalten, und diese Gesetze blieben auch in der Folgezeit beibehalten. Bis in die kleinsten Glieder einer Melodie erstreckte sich dies Streben nach Ordnung und Ebenmaß. Geht die melodische Linie einmal in die Höhe, so wird sie sich bald auch zur Tiefe wenden, um das Gleichgewicht nicht zu verlieren; sehr oft sind diese Bewegungen auch in den Intervallen symmetrisch . . . Die melodischen Bogen . . . sind . . . oft fast die gleichen, nur umgekehrt. Man kann Entsprechung noch weiter bis ans Ende der Melodie verfolgen; in großem Stil ist sie vorhanden . . . zwischen ganzen Gruppen und Gliedern (Distinctio, Komma, Kolon)"[1]. Seinen klassischen Ausdruck findet dieses Prinzip der kompensativen Elongation, wie man es nach Analogie des bekannten physikalischen Terminus technicus auch nennen kann, in dem Kapitel: „*De consideratione proportionum*" bei Aribo Scholasticus[2] und im Kapitel XV des micrologus Guidos[3] —: *item ut reciprocata neuma eadem via, qua venerat, ac per eadem vestigia recurrat. Item ut qualem ambitum vel lineam una (sc. neuma) facit saliendo ab acutis, talem inclinatam altera e regione opponat respondendo a gravibus, sicut fit, cum in puteo nos cum imagine nostra contraspeculamur.* (Ähnlich bei Engelbert von Admont.) Alle diese Mittel, um in einer Melodie Ordnung und Ebenmaß herzustellen, sind im gregorianischen Choral auf das feinste herausgearbeitet und angewendet: da reihen sich kleine Teile aneinander in schöner Verhältnismäßigkeit, die so entstehenden Gruppen entsprechen einander wieder und geben die kunstreichsten Bildungen[4]. Es würde hier wohl zu weit führen, auf einzelne Details dieser köstlichen musikalischen Filigranarbeiten und Tonziselierungen, — wie z. B. die Verwendung des Akzents[5] zur feinsten Ausfeilung melodischer Kräuselung und haarfeiner Tonarabesken, die Anbringung ausgleichender Bewegungen (z. B. einer nach oben zielenden Bewegung der Halbkadenz, die hierdurch das Gleichgewicht gegen die spätere nach unten gehende Kadenz herstellt[6]), oder kleiner Tonschwankungen, welche den Eintritt der Interpunktion sowie den Wiedereintritt des *tonus currens* vorbereiten[7] usw.), die sehr fein ausgebildete Lehre von der *conjunctio motuum* (Guido: *regulae de ignoto*

---

[1]) P. W. pg. 56.
[2]) Vd. Riemann, Studien pg. 199.
[3]) ibid. pg. 197.
[4]) P. W. pg. 208, 215—220 ff., speziell pg. 218, von woher obige Schilderung entlehnt ist.
[5]) Vd. Dom Pothier l. c. pg. 167, 168, 209.
[6]) Vd. P. W. pg. 20, mit Beispielen nach Dom Pothier pg. 209.
[7]) Vd. Fl. II, pg. 10, 11.

*cantu*)[1]), die Zusammensetzung mehrerer Töne zu einer an und für sich schon in rein graphischer Hinsicht symmetrischen Figur (wie z. B. *virga contripunctis*

. · | · . = ),

die Wiederholung eines melodischen Motivs hintereinander zum Zwecke der Einheit und des Zusammenhangs der melodischen Folge[2]) —, einzugehen; ich verweise hier auf die verdienstvollen Detailuntersuchungen und Spezialarbeiten der Paléographie musicale, von Peter Wagner, Fleischer, Bernouilli, Dom Pothier usw.[3]). Hier sei nur im Vorübergehen darauf aufmerksam gemacht, daß dasselbe Prinzip, das hier in der kompensativen Melismenelongation durch Vorausschicken oder Anhängen einer der mit ihr verbundenen Tonbewegung entgegengesetzten zum Ausdruck kommt (— wie also z. B. in Formeln wie



usw. —),

genau so auch heute und in der neuern Musik sich als im gleichen, unveränderten Sinne schaffend offenbart, nämlich beim Vor-, bzw. Nachschlag zum Triller:



usw.

Das musikalische Ornament präsentiert sich eben auch in dieser Hinsicht als ein Rudiment aus der Frühzeit melodischer Konstruktion, gleichsam als ein musikalisches Fossil, das noch deutlich den archaischen Typus jener Urformen aufweist, wie sie für anfängliche Entwickelungsphasen charakteristisch sind. Jedenfalls aber ist es ein bedeutsames Symptom für die Kontinuität der musikalischen Entwickelung, daß dasselbe Gesetz, welches bei der Bildung der gregorianischen Tonformeln schöpferisch wirkt und regelt, auch noch im

---

[1]) Vd. die sehr ausführliche Darstellung aller dieser Details bei Fl. II, pg. 101—103 ff., sowie Guido: micrologus Kap. XI. Gerb. script. II, pg. 11b usw.

[2]) Vd. P. W. pg. 33 ff.

[3]) Vd. außer den bereits angeführten Arbeiten noch die sehr sorgfältigen und wertvollen Untersuchungen von Dechevrens: études de science musicale, 3 vols. Paris 1898, IIIa, pg. 287—306 (chap. 3, II. partie) und IIIb, pg. 163—177 *(Du rhytme dans la psalmodie)*, sowie M. f. M. IV, 1872 (P. Utto Kornmüller: Die Choralkompositionslehre vom 10. bis 13. Jahrhundert) pg. 87—97, speziell pg. 87: Von der symmetrischen Stellung der Tonfiguren. Vgl. auch Tabelle VIII C (Zusammenstellung einer Auswahl von Melodiestücken, als Beispiele für die tonale Gruppierung) nach Bernouilli l. c. Notenbeispiele (bis pg. 88).

15./16. Jahrhundert, bei der Entstehung des späteren modernen Ornaments, in der gleichen Rolle und mit unverminderter Kraft wie Bedeutung auftritt.

Mit dem bisher geschilderten Entwickelungsprozeß des konzentischen Prinzips geht Hand in Hand, ja fällt mit ihm als identisch zusammen, die Entwickelung des verzierten Gesangs, der ja nur als die höchste Blüte und als strotzender Kraftauswuchs des voll entwickelten, ausgereiften konzentischen Prinzips aufzufassen ist. Daß der kirchliche Gesang schon frühe Verzierungen aufweist, haben wir schon anfangs dieses Buches gesehen [1]), im ambrosianischen Gesang usw.; auch die Tatsache, daß die Responsorien, Antiphonen, Gradualien, Tractus-, Alleluja-, Sanctus- und Agnusgesänge als *cantus gravis*, „schwerfälliger Gesang", bezeichnet wurden, — wahrscheinlich wegen der weit ausgedehnten melodischen Sätze als Verzierungen über den einzelnen Silben dieser Gesänge [2]) — deutet darauf hin. Die frühesten sicheren Belege für die Anwendung von Gesangsmanieren im Abendlande finden sich im gregorianischen Gesang, wenngleich sie durchaus nicht jenen ursprünglichen und grundlegenden Bestandteil des gregorianischen Gesangs bilden, als der sie von Fétis u. a. angesehen wurden [3]). Erst vom zirka 9. Jahrhundert ab begann der verzierte Gesang sich immer mehr auszubreiten; zwei Momente sind es hauptsächlich, die hierfür maßgebend gewesen sein mögen: erstens nämlich der Umstand, daß, nachdem ungefähr um diesen Zeitpunkt das Rezitativ aufgehört hatte, die alleinige offizielle Gesangsform der Kirche zu sein, und demgemäß immer mehr das konzentische Prinzip zum Durchbruch kam, die Neumen immer mehr in den Dienst der absoluten Melodik traten und so zuerst ihren von der Sprache ganz unabhängigen, eigenen Gesetzen folgten, und zweitens wohl auch die seit dem 9. Jahrhundert wachsende Ausbreitung der aus dem Orient eindringenden vokalisierenden Gesänge, deren konzentischer, den Nachdruck auf die freie, von der Sprache unabhängige Entfaltung des melodischen Gehalts legender Stil schon im 4. Jahrhundert in hymnenartigen Gesängen der christlichen Kirche zum Ausdruck gekommen war. Die ungefähr gleichzeitige Entstehung und der Bau der Sequenzen, — zu deren streng syllabischer Komposition jedenfalls die Hymnen Anregung gegeben haben dürften, da beiden das Hauptprinzip, die Häufung von Neumen auf einer Silbe zu vermeiden, zugrunde liegt [4]) —, steht mit dieser Herrschaft des konzentischen Prinzips nicht im Widerspruch: denn einerseits waren es doch gerade konzentische Bildungen, — die *jubilus*-Melismen —, die auf rein äußerlichem Wege, durch einfache Unterlegung von Textsilben unter jeden Ton des Melismas, zu Sequenzen umgestaltet, also sozusagen nur adaptiert, wurden, andererseits zeigt sich aber gerade hier, an den Sequenzen, wie schnell das

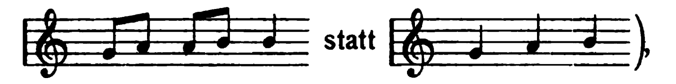
[1]) Vd. Schelle l. c. Kapitel VII, speziell pg. 108.

[2]) Schubiger l. c. pg. 26.

[3]) Vgl. auch Paléogr. mus. IV, pg. 203 ff. und Kuhlo l. c. pg. 8 ff.

[4]) Riemann, Studien pg. 214.

so ohnehin nur künstlich äußerlich gewahrte akzentische Prinzip vom konzentischen durchbrochen wurde: insofern nämlich seit zirka dem 13. Jahrhundert immer mehr zwischen den Intervallen oder Hauptnoten Ligaturen von zwei oder mehreren, mit der Hauptnote auf dieselbe Silbe kommenden Nebennoten, — die aber, ohne den Gang der Melodie wesentlich zu verändern, weggelassen werden konnten —, angebracht wurden[1]). Wir sehen bei diesem Vorgang dasselbe Prinzip wirksam, das uns auch sonst noch im gregorianischen Gesang begegnet, so z. B. in den St. Gallenschen Manuskripten mit ihren nach Art eines *portamento di voce* auszuführenden, dem gewöhnlichen Stimmfall und seinen Kadenzierungen eingefügten epenthetischen Liquescentes[2]), oder der durch leichte Berührung der oberen Note der *clivis* entstehenden Art von Appoggiatur[3]), oder überhaupt in jener durch Auflösung einer Neume in mehrere Töne entstehenden, im gregorianischen Gesang so häufigen Portamentofigur (z. B.




bei der aus einer eintönigen Neume eine zweitönige, aus einer zweitönigen eine dreitönige (also aus dem *Acut* im Aufsteigen ein *podatus,* im Absteigen eine *clivis,* aus dem *podatus* ein *torculus,* aus der *clivis* ein *porrectus*) usw. entsteht, ohne daß jedoch — nach Aurelianus Reomensis und Guido Aretinus — die so entstandene Tonfigur an Zeitdauer mehr gälte als die einfache schwere Neume[4]). Es ist schon früher in anderem Zusammenhang auf die Beziehungen aufmerksam gemacht worden, die zwischen derartigen durch Tonzerlegung und -auflösung entstehenden Figuren, Portamenti usw. und dem Halbton bestehen: wie sie z. B. u. a. gerade an der Halbtonstelle mit Vorliebe einsetzen usw. Die gleiche Erscheinung tritt uns auch hier wieder entgegen: die wichtige Rolle, die der Halbton in dieser Hinsicht spielt, ist schon von den mittelalterlichen Theoretikern, so St. Bernhard (bzw. Guido Augensis)[5]), Odo von Clugny[6]) usw. besprochen worden, und sie tritt in der Tat in der Lehre von der *replicatio syllabarum* mit ihrer Funktion des Halbtonschrittes als *repercussio* und Vermittlung zwischen zwei einander entsprechenden Tongruppen)[7], in seiner Verbindung mit Ganzton-, Terz- und Quartenschritt zu den Neumengruppen *quilisma, scandicus, climacus* und

---

[1]) Wolf l. c. pg. 289, Anmerkung 123.

[2]) Paléogr. mus. IV, pg. 63, Anmerkung.

[3]) ibid. pg. 127.

[4]) Fl. II, pg. 110, sowie Chrysanders Jahrbücher f. M. I, 1862: Bellermanns Anmerkungen zum Artikel *semitonium* (im terminorum musicae diffinitorium des Joh. Tinctoris).

[5]) „De arte musica". Coussem. script. II, pg. 150 ff.

[6]) Gerb. script. I, pg. 272 und 278b.

[7]) Vd. Fl. II, pg. 97 Näheres.

*clivis*[1]), sowie in seiner Bedeutung für die Kommakadenzierung[2]) und Melodiebildung überhaupt[3]) höchst auffällig hervor. Alle diese Momente aber stehen weit an Bedeutung zurück hinter seiner Wichtigkeit für die Verzierungen: der enge, tiefinnerliche Zusammenhang zwischen Halbton, also Chromatik, und Ornamentik, wie er z. B. aus den Äußerungen Reginos von Prüm[4]), Odos von Clugny[5]), Johannes Tinctoris[6]) usw. hervorgeht und noch lange Jahrhunderte später, in der Zeit Henrys III., in französischen Gesängen des 16. Jahrhunderts deutlich erkennbar ist[7]), den sprechendsten Ausdruck aber vielleicht in der von Ornithoparchus in seinem *musicae activae micrologus* (1517) verwendeten Bezeichnung *aspiratio* (also lateinische Übersetzung des griechischen *πνεῦμα*, der alten Bezeichnung der aus dem *pneuma* hervorgegangenen vokalisierenden Gesänge) für die chromatischen Töne findet[8]), — womit also die Gleichsetzung dieser mit jenen vollzogen und die chromatische Natur des konzentischen Gesangs offen ausgesprochen wird, — dieser enge Zusammenhang von *Chroma* und Verzierungsgesang also ist nichts anderes als eine Parallelerscheinung auf dem Gebiete des gregorianischen Gesangs zu den von uns schon früher beobachteten analogen Verhältnissen in der altgriechischen Musik, im byzantinischen und slavischen Kirchengesang usw., und das *Chroma* höchstwahrscheinlich als ein alter Besitz der abendländischen Kirche anzusprechen[9]). Und wenn, wie dies Jacobsthals Untersuchungen wahrscheinlich machen, die chromatische Alteration also nicht erst eine Erfindung des späteren Mittelalters ist[10]), sondern als altes Stammgut gelten darf, dann ist hiermit auch jeder Grund beseitigt, die entwickelungsgeschichtliche Kontinuität auch in dieser Hinsicht (puncto Chromatik und Enharmonik) zu leugnen und nicht eine einzige große, allgemein musikalische Entwickelungskurvenlinie anzunehmen, die, in vollster Übereinstimmung mit dem bisher

---

[1]) Vd. Fl. II, pg. 96; ibid. auch das Zitat Odos von Clugny, Gerb. script. I, 278b.

[2]) Vd. Utto Kornmüller, Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1889, pg. 6ff.; bei Fl. II, pg. 71 ff.

[3]) Fl. II, pg. 71; ibid. das Zitat Odos, Gerb. script. I, pg. 272.

[4]) Vd. Riemann, Studien pg. 43. Denn wenn Regino für die musica naturalis ausdrücklich *semitonium* und *diesis* ausschließt, so scheint mir darin deren stillschweigende Zulassung für die musica ornata eingeschlossen zu liegen.

[5]) Gerb. script. I, pg. 272, sowie Riemann, Studien pg. 43 und A, II, pg. 15.

[6]) Terminorum musicae diffinitorium, Artikel *semitonium*, vd. Chrysanders Jahrbücher f. M. I, 1862.

[7]) Vd. z. B. die auffällige Profilation des Halbtonschrittes vor der Kadenz durch Vorschläge bei Delaborde: essai usw. II: chanson de Baif.

[8]) Vd. Kuhlo l. c. pg. 11 ff.

[9]) Vd. Gustav Jacobsthal: Die chromatische Alteration im liturgischen Gesang der abendländischen Kirche. Berlin (Julius Springer) 1897, pg. 373 ff., sowie Johannes Wolf: Geschichte der Mensuralnotation I. Teil, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1904. V. Kapitel, pg. 109 bis 120 („*Die Chromatik*").

[10]) Jacobsthal l. c. pg. 373/374.

von uns beobachteten Entwickelungsgange, bei den Naturvölkern ihren Ausgang nehmend, vom Orient her über die großen orientalischen Kulturvölker und die Griechen zur abendländischen Kirchen- und von da zur neueren Musik führt.

Die seit dem 9. Jahrhundert immer mehr zunehmende Herausbildung des konzentischen Gesangsstiles zu einer Art Verzierungs- oder Koloraturgesang, der allmählich immer höher wachsende Anforderungen an Vortrag und Kehlfertigkeit stellte, — man erinnere sich nur an die bekannten Stellen des Johannes Diaconus[1]) und des Mönchs von Engoulême[2])! — findet ihr graphisches Korrelat in einer stets zunehmenden Ausbildung und in wachsendem Reichtum entsprechender Zeichen für die immer feineren Tonverschnörkelungen und -arabesken. Während die ältesten erhaltenen Neumenschriften (aus dem 8. Jahrhundert) so einfache Zeichen aufweisen, daß hierin von verziertem Gesange nur äußerst wenig zu erblicken ist, weisen die von Lambillote und den Benediktinern von Solesmes herausgegebenen St. Gallener Antiphonare (aus dem 11./12. Jahrhundert) bereits einen großen Reichtum von Verzierungsgruppen auf[3]); ähnlich das Antiphonar von Montpellier (11. Jahrhundert), das u. a. schon Zeichen für Triller und *portamento* sowie sonstige Vortragszeichen besitzt[4]) usw. Wenngleich nun freilich aus der großen Anzahl von Verzierungszeichen der Neumenurkunden aus jener späteren Zeit so manche die durch sie bezeichneten Tonformeln nicht eindeutig erkennen lassen, auch in den Angaben über Verzierungen bei den zeitgenössischen Theoretikern öfters Unklarheiten oder Widersprüche sich finden, so sind doch gewisse Typen und Hauptformen von Gesangsverzierungen deutlich erkennbar und schon damals unterschieden worden. Je feiner und reicher die Melismatik sich ausbildet, je mehr sie sich zu einer fast raffinierten Höhe technischer Vollendung emporarbeitet[5]), um so zahlreicher werden die verschiedenen Typen, um so feiner die Unterschiede zwischen ihnen. Dieser Prozeß fortschreitender Differenzierung der ornamentalen Typen läßt sich an der Hand der auf uns gekommenen Denkmäler gleichsam dokumentarisch, sozusagen an den Meilensteinen seiner Bahn, verfolgen und der Fortschritt abmessen. Schon in den Romanusbuchstaben[6]) kann man einige Ansätze späterer Zierformen erblicken: so in den Zeichen für Anhalten des Tons, Kräuselung desselben, Aspiration,

---

[1]) Vita Gregorii Magni, lib. II, cap. 9—10; vd. Kuhlo pg. 9.

[2]) Vita Caroli Magni; ibid.

[3]) Vd. Kuhlo pg. 10 ff. Vgl. auch Schelle pg. 106.

[4]) Riemann, Studien pg. 70 und 137.

[5]) Vd. Gevaert: mélopée antique usw., introd. pg. XXXI, und pg. 429—431 (Stücke aus einem Antiphonale missarum des 13. Jahrhunderts).

[6]) Über die Romanusbuchstaben vd. Schubiger: Sängerschule usw. pg. 10, A. II, pg. 57, Coussemaker: histoire usw. pg. 179 ff., Dom Pothier l. c. pg. 46 ff., P. W.: Über Choralrhythmus (Z. I. M. G. IX, pg. 162 ff.) usw.

Kehllaut usw.[1]); ähnliche Bezeichnungen treffen wir noch im Antiphonar von St. Gallen, wo Verzierungen nach Art unserer Doppelschläge und *gruppetti* sich erkennen lassen[2]). Und bei den Theoretikern treten uns schon früh die Namen bestimmter Verzierungstypen entgegen, — ganz abgesehen von den zum Teil bereits früher erwähnten, in verschiedenen Handschriften (z. B. von Montecasino) lange vorher auftretenden Namen von Tongruppen und Neumen wie *sirenimpha, acuasta, acupusta, corpui, celis, acupuvolt, spil, crodula, acutra, acutrapite, gradata, aicusta, ampide, ampiriph, brevis, percussionalis, acuteprolon, beancupuvolt, bearpipro, bece (?), anpropi, ancuancavolt, apesacua, acupui, anelpii, anelurbe, acuammipro, anacubepuis, acuampi, acuanpro, atelui, acupanpro, acutece* usw.[3]), — Namen, die uns leider bloßer Klang sind, in denen wir aber, wie ich glaube, mit größerer oder geringerer Wahrscheinlichkeit uralte, zum Teil keltische, zum Teil angelsächsische, aus dem Bardengesang der heidnischen Vorzeit herübergenommene musikalische Termini technici erblicken dürfen, die von irischen Mönchen bei ihrem regen geistigen und persönlichen Verkehr mit dem Kontinent (— man denke nur z. B. an Moengal von St. Gallen! —) nach diesem gebracht, hier aus Sprachunkenntnis verstümmelt wurden und in dieser Entstellung nach Italien (z. B. Montecasino) gelangten, wo die der romanischen Zunge unaussprechlichen, barbarischen Laute des rauhen Nordens bis zur gänzlichen Unkenntlichkeit entarteten[4]). Wie gesagt, auch von diesen zweifelhaften Namen abgesehen, treffen wir schon frühe Namen musikalischer Zierformeln: so z. B. bei Isidorus Hispalensis und Aurelianus Reomensis die *vinnulae*[5]), (eine Figur, wo gleich „Weinranken" sich Ton um Ton schlingt, also vielleicht etwas wie ein Triller mit Hilfston)[6]), bei Hucbald[7]), dem Monachus Engolismensis[8]), Ekkehard jun., Aribo Scholasticus[9]), Engelbert von Admont[10]) die *tremula,* bei Aurelianus[11]) die *circumflexio,* das *circumflectere* und *circumvolvere,* worunter wohl periheletische, doppelschlagähnliche Figuren vorzustellen sind, bei Engelbert[12]),

---

[1]) Vd. Gerb. script. I, pg. 95 (Brief des Notker an Lambert, mit Erklärung der Romanusbuchstaben).

[2]) A. II, pg. 57. Vgl. Paléogr. mus. 1889, I ff. (Antiphonaire de St. Galle, herausgegeben von Lambillote usw.).

[3]) Vd. Coussem. hist. pg. 185.

[4]) Von der mir vermutlichen keltischen, bzw. angelsächsischen Herkunft vieler dieser Namen (wie z. B. *spil, crodula, bece, celis, bearpipro* usw.) wird noch später, im dritten Buch dieses Hauptteils, bei Besprechung der irischen, wälischen usw. Volksmusik die Rede sein.

[5]) Gerb. script. I, pg. 22 und 35.

[6]) A. II, pg. 57; ibid. die obigen Zitate.

[7]) Gerb. script. I, pg. 118.

[8]) „Vita Caroli Magni"; nach Duchesne, hist. franc. II, pg. 75, bei Coussem. hist. pg. 179.

[9]) Gerb. script. II, pg. 215.

[10]) ibid. II, pg. 319.

[11]) ibid. I, pg. 55.

[12]) ibid. II, pg. 319.

Aribo[1]), Berno[2]) u. a. das *quilisma,* eine Art Bockstriller, — der *trillo caprino* der neueren Gesangskunst[3]), — bei Guido[4]) die Liquescenz usw. Im 13. Jahrhundert ist die Verzierungskunst schon ungemein reich entwickelt; zu den aus den früheren Jahrhunderten ererbten Zeichen *oriscus* (oder *arriscus*), *gnomo, porrectus, franculus, gutturalis* und *quilisma* für die Tonbewegungen der *plica longa descendens, plica longa ascendens, plica brevis descendens, plica brevis ascendens,* eines Kehlschlags und des Trillers kam eine beträchtliche Anzahl neuer. So kennt Hieronymus de Moravia (bei seiner eingehenden Besprechung der Verzierungen im 25. Kapitel seines Musiktraktates)[5]) außer der bereits erwähnten *plica* und der *reverberatio,* unserem kurzen Vorschlag, noch *flores longi,* d. i. lange, langsame Halbtontriller, *flores aperti,* d. i. mäßig schnelle Ganztontriller, und *flores subiti,* d. i. langsam beginnende, allmählich rascher werdende Halbtontriller[6]). Besonders häufig kommt der angehauchte Triller vor, eine schnelle Wiederholung desselben Tons bei ausgehaltenem Atem, von der — da sie später noch von Confortus und Caccini vorgefunden wurde, um dann die ganze italienische Renaissancemusik hindurch bis auf Faustina Bordoni, die damit große Effekte erzielte, in Gebrauch zu stehen — man annehmen darf, daß sie von altersher im gregorianischen Gesang bewahrt und überliefert worden sei[7]). Wenn also Schelle[8]) in den Verzierungsformen des gregorianischen Chorals schon seit dem 9. und 10. Jahrhundert den vollständigen Apparat von Ziermitteln der modernen Gesangstechnik, also die Typen der Appoggiatur, des Mordents, der Vorschläge jeglicher Art, des Portamentos usw. vorzufinden meinte, so kann man dies unterschreiben, nur mit der einen Einschränkung, daß zwischen beiden Epochen ein — entwicklungsgeschichtlich allerdings tiefstgreifender — Unterschied besteht: insofern das moderne Ornament, das Ornament im eigentlichen Wortsinne, sich ganz aus der melodischen Architektonik losgelöst hat und selbständig geworden, zu einem fertigen, toten Gebilde erstarrt und versteinert ist, das willkürlich, rein äußerlich den architektonischen Bogen aufgesetzt und daraus ohne die leiseste

---

[1]) ibid. II, pg. 215.

[2]) ibid. II, pg. 80.

[3]) A. II, pg. 57; ibid. mehrere der obigen Zitate.

[4]) Gerb. script. II, pg. 37, bei Coussem. hist. pg. 179; ibid. pg. 179/180 die übrigen obigen Zitate und Daten.

[5]) Vd. Coussem. script. I, pg. 91–94.

[6]) Vd. Coussem. hist. pg. 124, Schelle pg. 150 ff., Gschm.: Ital. Gesangsmethode des 17. Jahrhunderts usw. pg. 27 und Dechevrens, études usw. III. vol., I. partie, pg. 120b. Vgl. auch Tabelle VIII D (zusammengestellt nach Dechevrens l. c. ibid.).

[7]) Gschm. l. c. pg. 108. Vgl. auch Adrien de la Fage: memorie storico-critiche usw. pg. 447 ff. *(regole circa il modo di cantare lo stilo osservato dai cappellani cantori della cappella pontificia).*

[8]) Schelle l. c. pg. 150/151.

Störung der Architektonik wieder abgehoben werden kann, während sich im gregorianischen Gesang diese Loslösung noch nicht vollzogen hat, die Zierformeln vielmehr noch mitten im lebendig pulsierenden Strom des organischen Melodiebaues stehen, von ihm getragen werden, mit ihm verwachsen sind und aus ihm herauswachsen, wie dies schon rein äußerlich in dem gruppenbildenden Moment des melodischen Gestaltungsprinzips und seiner Veranschaulichung durch den ganzen Apparat der diese Tongruppen und Bewegungen andeutenden Neumenzeichen[1]) sich offenbart. Zu welcher schier raffinierten Feinheit der Ausbildung dieser in dieser Epoche bereits gediehen ist, dafür ist der sprechendste Beweis wohl die reiche Differenzierung der Formen je eines einzigen Typus, wie sie z. B. die Neumentafel aus dem Leipziger Kodex des Berno[2]) zeigt: man erinnere sich nur u. a. an die zahlreichen Arten und Verbindungen[3]) der *flexa* (*dependens, resupina, semivocalis sive in-*

[1]) Vd. die vergleichenden Neumentabellen bei Riemann: Studien, Tafeln III und IV.

[2]) Vd. ibid. Tafel XII.

[3]) Vd. für die folgenden Erörterungen nachstehend angeführte Werke, welche sämtlich dafür benutzt wurden (von älteren Werken): Schubiger, Sängerschule usw. pg. 7 ff. — Raillard: Explication des neumes ou anciens signes de notation, Paris 1852. — Ders.: Mémoire sur la restauration du chant Grégorien, Paris 1862. — Ders.: le chant Grégorien restauré, Paris 1861. — Ders.: sur le quart de ton dans le Graduel: tibi domine, und: sur l'emploi du quart de ton dans le chant Grégorien (Revue archéologique, Paris 1861). — Schelle l. c. pg. 139 ff. und Anhang. — A. II, pg. 77—81. — Rowboth. III, chapt. IV, pg. 189 ff., 215 ff. — Dom Pothier-Kienle: l. c. pg. 44—47. — Fétis IV, chap. V, § 2, pg. 221—246. — The musical notation of the middle ages, exemplified by facsimiles of manuscripts, herausgegeben von der plainsong and mediaeval music society, London 1890 (speziell Beilage Nr. 21, plate XVIII usw.) — (Von neueren): P. W. II. Bd., 2. Kap. (Die Hakenneumen, ihre Formen und nicht-diatonische Bedeutung ..., ihre Bedeutung als Ornamentzeichen) pg. 19—61. — Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1896, pg. 84—110 (P. Utto Kornmüller: Die Neumenforschung). — Ernest David & Mathis Lussy: histoire de la notation musicale, livre III, chap. I, pg. 43—58. — Mocquereau: origine et développement de la notation neumatique; origine et classement des différentes écritures neumatiques. Paléogr. mus. I, 1889, pg. 96—160. — Ders.: études des neumes accents. Paléogr. mus. II, pg. 27—86. — Dechevrens: études de science musicale, Paris 1898, III. étude, I. partie: pg. 61 ff., 85—89, 134—151, 120b, 169 ff., 173 ff., 175, 177—180, 182, 191—345, 353—483; II. partie, chap. VI, pg. 347—371, 375—377, 383 (alle hier angeführten Stellen dieses Werkes ungemein wertvoll und instruktiv). — Proceedings of the musical association XXIV. London 1898, pg. 63—93 (H. B. Briggs: the structure of plainsong). — Haberl: magister choralis (Regensburg 1884, Pustet). — P. Suitbert Birkle O. S. B.: Der Choral, das Ideal der katholischen Kirchenmusik, Graz 1906 (Verlag Styria) pg. 251 ff. — Paroissient Romain contenant la messe et l'office (Rome, Tournai 1903, Desclée, Lefébvre & Cie.). — Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1904/1905 (XIX. Jahrgang) pg. 53—120 (P. Gerhard Gietmann: „Choralia"). — Giulio Bas: Über die Ausführung der gregorianischen Gesänge. Düsseldorf (L. Schwann) 1906, pg. 11—20. — Dom André Mocquereau: le nombre musical Grégorien ou rhytmique Grégorienne. Tome I. Rom-Tournai 1908, pg. 232 ff., 261 ff., 300 ff. (chap. VI, VII, VIII, sowie die ausführlichen Besprechungen der liquescentes usw. in II. partie, chap. I) pg. 144—154, 300—412. — Peter Wagner: Neumenkunde. Paläographie des gregorianischen Gesangs. Freiburg (i. d. Schweiz) 1905. — Riemann, Handbuch der Musikgeschichte, I. Bd., 2. Teil.

*nodans, sinuosa, gutturalis, gutturalis subpunctis, hemivocalis sive substringens, apostrophis, praepunctis* usw.), des *pes* (*praepunctis, praebipunctis, praediatesseris, praediapentis, subpunctis, subbipunctis, subtripunctis, subdiatesseris* usw.), *quilisma* (*flexum, resupinum, praepuncte, sinuosum, praebipuncte, praetripuncte* usw.), *gutturalis* usw.[1])! Daß also mitten in dem reichen Schatz gregorianischer Neumenzeichen[2]) die speziellen Verzierungszeichen[3]) nicht den leisesten Unterschied von den übrigen Zeichen für einfache, gewöhnliche Tonbewegungen zeigen, das charakterisiert wohl deutlich genug den Gegensatz in der Stellung dieser gregorianischen Verzierungskunst zu der modernen Ornamentik, die schon rein äußerlich, durch eine eigene Semantik, sich von den übrigen melodischen Konstruktionsgebilden scharf abhebt.

Es kann hier natürlich nicht unsere Aufgabe sein, in die einzelnen Details der Neumenlehre einzugehen; ich verweise hier auf die diesbezüglichen Detailarbeiten von Peter Wagner, Dom Pothier, Fleischer, Mocquereau, Riemann usw. Uns kann es nur darauf ankommen, die einzelnen großen Klassen oder Haupttypen der Verzierungsformen aus dem Chaos der Formen herauszuheben und zu untersuchen, ob und inwieweit sich unter diesen ein entwickelungsgeschichtlicher Zusammenhang erkennen läßt. Es ist nun in dieser Hinsicht vielleicht nicht nebensächlich, daß die natürlichsten und ungekünsteltsten, von altersher überlieferten Systeme, wie z. B. die Unterscheidung in *notae repercussae, notae liquescentes* und *volubiles*[4]), oder die in zusammengezogene, gedehnte, wiederklingende, verkürzte Töne und Triller[5]) im großen Ganzen sich völlig deckt mit dem Einteilungsschema, das sich aus dem von uns sowohl auf formal-analytischem wie auch auf genetisch-historischem Gebiete bisher noch immer als zugrundeliegend beobachtetem Prinzip ergibt. Demgemäß eröffnen auch hier die einen Ton wiederholt anschlagenden oder ihn dehnenden Formen die Reihe: *repercussio, bistropha, distropha, apostropha* usw., von denen *oriscus (arriscus), gutturalis* und *pressus*, als natürliche Zwischenglieder zwischen *strophicus* und *quilisma*, den Übergang von den wiederklingenden und gedehnten Tönen zu den Trillern bilden. Diese ungemein reiche Gruppe, die schon darum auch für uns ein besonderes Interesse

[1]) Vd. die sehr übersichtliche Neumentabelle in der Paléogr. mus. II, pg. 29 u. 33—36.

[2]) Vgl. Tabelle IX (zusammengestellt nach den oben zitierten Werken, speziell von Peter Wagner, Riemann, Fétis l. c. pg. 224—246 und 257 ff., Dechevrens III. vol., I. partie, pg. 350—378, Dom Pothier, Haberl, Paléogr. mus., Ambros, Schubiger und Schelle l. c.) A und B (einfache und zusammengesetzte Neumenformeln, ihre wichtigsten Kombinationen zu größeren Melismen usw.).

[3]) Vd. ibid. C, wo die wichtigsten Verzierungsformeln zusammengestellt sind (nach Dechevrens l. c. III. deuxième partie, pg. 139—151, speziell pg. 140—144, Erläuterungen dazu pg. 135 ff. ibid.). Vgl. hierzu zur Ergänzung die Neumentabelle in Paléogr. mus. II, pg. 29 und 33 ff.

[4]) Vd. Dechevrens l. c. pg. 140 ff.

[5]) Dom Pothier-Kienle l. c. pg. 44 ff.

hat, weil in ihr wiederholte Berührung mit dem neueren Ornament des 17. und 18. Jahrhunderts und auch späterhin statthat, — so mit dem *trillo* Caccinis, dem *martellement* Louliés, dem *gruppo, gruppetto* usw.[1]) — und die uns daher später nochmals beschäftigen wird, umfaßt zugleich eine Anzahl von Ornamenten, deren Geschichte jahrtausendeweit, in die Frühgeschichte der Melopöie, zurückreicht, Formen, die im hebräischen Tempelgesang und im indischen Vedenvortrag ihre Ahnen haben, so u. a. z. B. das *quilisma*[2]). Gemeinsam ist allen Formen dieser Gruppe der tremulierende Anschlag (— daher auch die gemeinsame Bezeichnung *tremula* für *quilisma* und *pressus* —), der in den mannigfachsten und feinsten Schattierungen, — man erinnere sich nur an die Schilderungen des Monachus Engolismensis[3]), an Engelbert (lib. II, cap. 29)[4]), Aribo Scholasticus[5]) oder gar an Johannes de Muris, der die *porrectus-* und *torculus*-Tonbewegung als *quilisma* bezeichnet[6])! —, einer vollständigen Farbenskala verschiedenster Trillernuancen zum Ausdruck kommt, von den mordentartigen, kürzeren oder längeren Trillern des *pressus minor* und *major* an durch die Tremolierungsnuancen des *arriscus*, der *gutturalis*, des *quilisma* usw. bis zu den Formen des *torculus, torculus resupinus, pes flexus, pes flexus strophicus, flexus resupinus*, ja selbst des *ancus* und der *clivis*, welch letztere beide zwar schon außerhalb dieser Klasse zu stehen kommen, mit ihr aber noch die Steigerung des Ausdrucks durch Vibration des Tons[7]) gemeinsam haben. Ungemein vielseitig, umfangreich und mannigfaltig, wie diese Klasse ist, bietet sie Anknüpfungspunkte und Übergänge zu allen anderen Gruppen, wie denn ja überhaupt die Grenzen oft äußerst fließende sind und die einzelnen Nuancen bunt ineinander schillern. So bilden die Formen *pinnosa* und deren Umkehrung, der *arriscus*, eine Überleitung von den trillerartigen Verzierungen zu der Gruppe der appoggiaturartigen, wie *pes quassus* (entsprechend dem französischen *brisé*), *pes stratus* (= französisch *coulé, renversé*) und den verschiedenen *podatus*-Arten, wie *pes volubilis, podatus inflatilis, pes sinuosus, pes flexus* usw. Mit den ebenfalls durchaus den Appoggiaturcharakter tragenden Typen *cephalicus* (= französisch *port de voix*) und *epiphonus* befinden wir uns auch schon mitten in der Klasse der *notae liquescentes*, flüssiger, leicht übergleitender Noten und Nachschläge, bei denen die Stimme unmerklich von einem Tone zum andern hinüberfließt oder -gleitet. Während das Charakteristikon der Quilismagruppe darin liegt,

---

[1]) Vd. die diesbezüglichen Hinweise und näheren Ausführungen bei Fétis IV, pg. 239 ff., Dechevrens pg. 351 ff.

[2]) Vd. Kuhlo l. c. pg. 11.

[3]) Bei Schubiger l. c. pg. 7.

[4]) ibid. und Dom Pothier pg. 47.

[5]) Gerb. script. II, pg. 215.

[6]) Dom Pothier pg. 47.

[7]) Schelle l. c. pg. 139 ff.

daß die Stimmbewegung in leichten, schnellen Kehlschlägen von Ton zu Ton hinüberträgt, und die Zwischentöne in um so kleinere Bruchteile zerfallen, je häufiger solche Kehlschläge sind[1]), ist für die *liquescentes* also gerade das Gegenteil, das unmerkliche Hinüberfließen und -gleiten, der Appoggiatur-, *glissando-* und Nachschlagcharakter, bezeichnend. Diese Klasse stellt daher auch das Hauptkontingent jenes reichen Schatzes portamento- und appoggiaturartiger Verzierungen, an denen der gregorianische Choral so unerschöpflich ist. Die hierher gehörigen Stimmbewegungen, deren eigentümlicher Klangcharakter und leicht herübergezogener, halb klingender Ton durch die in manchen Handschriften vorkommende Bezeichnung *semivocalis* oder *hemivocalis* (z. B. *podatus semivocalis* statt *epiphonus, flexa semivocalis* statt *cephalicus, torculus semivocalis, quilisma semivocale* usw.)[2]) treffend angedeutet wird, treten bekanntlich nur unter gewissen, von sprachlichen und architektonischen Rücksichten abhängigen Bedingungen auf[3]); an Stelle eines einzigen liqueszierenden Tones können am Ende einer Formel auch deren zwei oder (freilich nur selten) drei bis vier vorkommen, besonders in absteigender Bewegung. Einige der wichtigsten *liquescentes* seien durch die Namen *ancus* (für *climacus*, bzw. *pes subbipunctis*), *flexa cornuta* oder *sinuosa, pes cornutus, quilisma cornutum* oder *sinuosum, franculus, gnomo, etaphonus* (die letzteren mit *epiphonus* identisch), *tramea* (dem *ancus* und *cephalicus* verwandt) usw., — wozu im 13. Jahrhundert noch die *plica*, und zwar *plica ascendens* (aus dem *semivocalis* oder *epiphonus* hervorgegangen) und *plica descendens* (aus *cephalicus* oder *tramea* entstanden) kommt — hier nur in Erinnerung gebracht. In den Formen der *volubiles: podatus* (z. B. *pes volubilis*), *salicus, porrectus, clivis, climacus* usw. läßt sich die schrittweise Erweiterung dieser ursprünglich in ganz engen Intervallen appoggiatur- und portamentoartig hingleitenden Stimmbewegungen zu allmählich immer weiteren, größere Intervalle ausfüllenden Tonschritten deutlich verfolgen, bis in den Formen *hypodicus, pandula* usw. diese ursprünglich bloßen Tonschritte zu förmlichen Formeln und Melismen, also bereits konstruktiven Gebilden, sozusagen einer Architektonik en miniature, sich herauswachsen. Wie endlich in diesen kleinen tonalen Konstruktionen und Melismen das primär-ästhetische und architektonische Moment gesetzgeberisch wirkt und dem Aufbau gleichsam als Schaffensplan zugrunde liegt, ist schon oben ausführlich erörtert worden.

Versuchen wir es nun, aus dieser flüchtigen und nur in den gröbsten Umrissen entworfenen Skizze der gregorianischen Ornamentik die entwickelungsgeschichtlich bedeutsamen Momente herauszuarbeiten! Vor allem springt sofort als erster, tiefgreifender Unterschied zur modernen Ornamentik in die

---

[1]) Schelle l. c. pg. 139 ff.

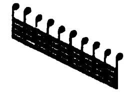
[2]) Dom Pothier pg. 45, 46.

[3]) Vd. ibid. und pg. 118—121, sowie Paléogr. mus. II, pg. 37—58, 67, 72 ff., 82 ff., Fl. II, pg. 109, Bernouilli pg. 34.

Augen: die Scheidung von Ornament und Melisma oder melodischer Konstruktion, wie sie für die neuere Musik charakteristisch ist, ist im gregorianischen Gesang noch nicht vollzogen, Verzierung und Melodie sind hier noch zu einem Ganzen verschmolzen, aus dem sich erst viel später, zirka im 15. und 16. Jahrhundert, die inzwischen erstarrten, selbstverständlich und selbständig gewordenen ornamentalen Formeln loslösen. Hier, im gregorianischen Gesang, läßt sich noch deren allmähliche Entstehung und Bildung von dem Ursprungsstadium her verfolgen; hier sind sie noch nichts anderes als einfach gewisse Tongänge, Wendungen und Beugungen in der Melodieführung, gleichsam Melodie in der Melodie, in denen aber die Keime zu den späteren Verzierungen im modernen Sinne bereits erkennbar sind[1]. Die ersten Spuren des späteren Entwicklungsganges dieser Formeln zur Verselbständigung und Loslösung —: ihr Erstarren zu konventionellen Phrasen und ihr Selbstverständlichwerden — sind in der Tatsache zu erblicken, daß die Neumentabellen einzelne Zeichen aufweisen, welche nachweislich nicht eigentlich durch ihre Gestalt die Tonhöhenveränderungen andeuten sollen, sondern vielmehr konventionell gewisse Vortragsmanieren vorschreiben: so z. B. *plica, tremula* und *quilisma*[2]. Bevor wir aber auf diesen Loslösungsprozeß näher eingehen können, sei hier noch vorerst auf das zweite Moment aufmerksam gemacht, das aus dem System der gregorianischen Ornamentik als bedeutsam für deren Entwickelungsgeschichte resultiert. Es ist schon oben davon die Rede gewesen, daß die Scheidung von *repercussae, liquescentes* und *volubiles*, bzw. von wiederholten (zu denen als wesensverwandt die zusammengezogenen und gedehnten Töne in dieselbe Kategorie mitinzubegreifen wären), abgekürzten (= *liquescenten*) und Trillertönen in auffallendem Parallelismus steht zu den drei Hauptphasen des von uns bisher noch überall beobachteten allgemeinen, formalen und genetischen Entwickelungsschemas: Tonaushalten (bzw. Wiederholung), Tonschweben (oder -vibrieren) und Tonschleifen (Portamentocharakter), wie dies schon durch die Formel der Auflösung eines Tons

= = (oder tr) =

(nach dem Schema der Akzentbrechung oder -zerlegung aufgelöst):



zum Ausdruck kommt. Es ist nun sehr bezeichnend, daß diese drei Haupttypen aller ornamentalen Tonentfaltung, und damit zugleich auch die drei

[1]) Kuhlo l. c. pg. 11.

[2]) Riemann, Studien pg. 129.

Grundwurzeln alles melodischen Werdens überhaupt, im gregorianischen Gesang in dessen drei vornehmsten Ornamenttypenklassen deutlich und klar zum Ausdruck kommen: die *repercussae* (wiederholten, zusammengezogenen usw. Töne) repräsentieren das Prinzip der melodischen Entfaltung durch Auflösung des langen oder gedehnten Tones in mehrere, wiederholte Teilstöße, die *liquescentes* das gleiche durch Zerlegung und Brechung des Tons in einzelne Teilstufen seiner Tonhöhe nach dem Schema der Akzentzerlegung (glissando- und portamentartige Schleifer), die *volubiles* (Triller, z. B. *quilisma*) das durch Zerlegung des langausgehaltenen, im *vibrato* gebrochenen Tones nach demselben Schema. Wir sehen also die drei großen genetischen Hauptprinzipien auch hier wieder den Schlüssel sowohl zur Analyse, als auch zur ganzen historischen Entwicklung der gregorianischen Formen bilden. (Daß es übrigens zwischen diesen dreien hier nur in den gröbsten Umrissen angedeuteten Hauptklassen zahlreiche Übergangsformen und Mittelglieder gibt, deren Einordnung in je die eine oder andere der drei Hauptklassen oft nicht so leicht und ungezwungen möglich ist, und daß überhaupt die Grenzen zwischen diesen einzelnen Kategorien — zudem bei dem wenigen positiv zuverlässigen Wissen, das uns der gegenwärtige Stand der Detailforschung auf diesem Gebiete noch ermöglicht — sehr flüssige und ineinander übergehende sind ist schon früher betont worden, scheint mir aber dennoch die Tatsache des Bedürfnisses obiger Unterscheidung nicht umzustoßen.)

Was zunächst die erste Wurzel der Ornamentik, die Zerlegung des lang ausgehaltenen Tones in einzelne Teilstöße, anbelangt, so ist der gregorianische Choral an Beispielen dieses Typus sowie überhaupt des Eintrittes einer Manier im Zusammenhang mit der Profilation eines Tones ungemein reich. So wurde ein Ton, der ein besonderes rhythmisches Übergewicht vor andern erhalten sollte, durch die *bi-* oder *tristropha* markiert, bei Kadenzen wird, um dem vorletzten Ton einen besonderen Nachdruck zu geben, in Verbindung mit *virga* und *clivis* gern der *pressus* angewandt, und vom Tremulieren auf dem *tenor*, der Kadenz, ist schon früher die Rede gewesen[1]). Die enge genetische Verwandtschaft, in der die aus dem Langaushalten, Wiederholen und Vibrieren eines Tones hervorgehenden Ornamenttypen zueinander stehen, — eine Verwandtschaft, die schon rein physiologisch fundiert ist durch den Vorgang der Intonation, bei dem der langausgehaltene Ton eo ipso in dieser Weise zerfällt:

𝅝 = 𝅗𝅥 𝅗𝅥 = 𝅘𝅥 𝅘𝅥 𝅘𝅥 𝅘𝅥 = 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 = tr 𝅝,

— kommt auch hier zum Ausdruck in der unzertrennlichen Verbindung des *strophicus* mit dem Vibrato: die Alten begnügten sich nicht damit, die Töne

[1]) Vd. Fl. II, pg. 114.

einfach zu verlängern, sondern es tritt eine leicht vibrierende Bewegung hinzu [1]), wie dies schon der Ausdruck *repercussa* (z. B. bei Johannes Cotton [2])) kennzeichnet. Eben in diesem fortklingenden, nur durch ein leichtes Vibrieren der Stimme ausgezeichneten Ton liegt auch das charakteristische Kennzeichen der *notae repercussae* (als Erscheinungsform des *strophicus*) zum Unterschied von den gleichnamigen, auf verschiedene Textsilben verteilten Tönen derselben Stufe [3]). Darin, daß bei der Reihe leicht wiederklingender Töne des *strophicus* das Vibrieren auf gleicher Tonhöhe auch in ein solches von Halbtondistanz übergehen kann [4]), liegt bereits ein vermittelndes Übergangsmoment zu jenen engverwandten anderen Formen wie *pressus* (ein gedehnter Ton), *porrectus, arriscus, gutturalis* usw., die — soweit man überhaupt mehr als bloße Vermutungen von ihnen aussprechen kann — mit dem *strophicus* den vibrierenden Klang gemeinsam hatten, sonst aber bereits mehr als überleitende Formen zur Trillergruppe anzusehen sein dürften [5]). Und damit sind wir bei der zweiten der oben angeführten drei Wurzeln angelangt, bei der Zerlegung oder Brechung des Tones in zwei Tonstufen (auf denen die Bewegung vibrierend hin- und herschwankt), — also nach dem Schema der Akzentzerlegung. Es ist in dieser Hinsicht vielleicht nicht zufällig, wenn Aegidius Zamorensis die drei Akzentgattungen zum Vergleich für die *tres varietates* im *cantus* heranzieht, „*quia nunc in gravibus movetur, nunc in mediis circumflexione versatur, nunc in acutis quasi saltando movetur*" [6]), oder wenn in der Neumentabelle von Montecasino aus dem 11. Jahrhundert neben *acc. acutus, gravis* und *circumflexa* u. a. auch *percussionalis longa* und *brevis, inflatilis* und *muta* vorkommen [7]). Man darf darin, wie mir scheint, eine Bestätigung für die Herkunft des konzentischen Prinzips vom Akzentsystem, für die Entstehung der ornamentalen und melismatischen Gebilde nach dem Prinzip der Akzentzerlegung erblicken. Wir werden gleich im folgenden, bei der Besprechung der *liquescentes,* darauf zurückkommen und am Beispiele dieser Klasse von Ornamenten erkennen, wie man sich diesen Vorgang der Zerlegung vorzustellen habe. Bevor wir uns aber dieser dritten Klasse von Verzierungstypen zuwenden, mag vorerst noch an einigen Beispielen der in Rede stehenden der Prozeß der Loslösung des späteren Ornaments aus dem Akzent und der Melodie verfolgt und darauf hingewiesen werden, daß dieser Prozeß in genau demselben Sinne und mit genau denselben Phasen verläuft wie die in unserem ersten Hauptteil beobachtete und verfolgte Entwickelungslinie in formal-

1) Dom Pothier pg. 117 und 93.
2) musica, cap. XXIII. Gerb. script. II; pg. 263.
3) Pothier pg. 168, Anmerkung.
4) ibid. pg. 85—87 ff.
5) ibid., sowie Riemann, Studien pg. 137 ff.
6) Mitgeteilt bei Riemann, Studien pg. 113.
7) ibid. pg. 114.

analytischer Hinsicht, das heißt: daß das einzelne Gebilde im Verlaufe seines sozusagen individuellen Entwicklungsganges zu genau denselben Phasen formaler Ausbildung und Vervollkommnung gelangt, wie sie die rein systematische Aufrollung des Entwickelungsprinzipes vom formal-analytischen Gesichtspunkt aus in der stufenweise aufsteigenden Reihenfolge der Formentypen veranschaulicht, so daß — theoretisch genommen — die höchstentwickelte Type einer Klasse auf dem Gipfelpunkt ihrer Entwicklung dann in ihrem individuellen Entwickelungsgange und dessen einzelnen zurückgelegten Phasen zugleich das Schema desjenigen der ganzen Klasse mit all ihren einzelnen formalen und genetischen Durchgangsphasen darstellen muß. Zwei Beispiele mögen dies klarlegen[1]. Auf den ursprünglichen *spiritus asper* geht die *inflatilis* zurück[2], (zuerst auftauchend in einer Handschrift von Montecasino wahrscheinlich aus dem 9. Jahrhundert)[3], aus deren pralltrillerartiger Formel



die späteren Verzierungen *torculus, porrectus* und *pressus* hervorgehen[2], deren enge Verwandtschaft[4] mit *arriscus, gutturalis, plica, tremula* und *quilisma* durch die noch engere der beiden ersten mit der *inflatilis*[5] noch gründlicher fundiert wird. (Daß, nebenbei bemerkt, die *inflatilis* nur auf unzweifelhaft langen — *diphtongo* oder *positione* — Silben steht, wie denn auch noch der *torculus* eine Verlängerung des Tons anzeigt[6], ist nur wieder ein Baustein mehr zu dem Kapitel des Zusammenhangs von Ornamentik und Tonlänge.) Noch interessanter ist die Entwickelungsgeschichte des *quilisma*, durch dessen fast ausnahmslose Verwendung zur Bezeichnung des Halbtonschrittes[7] die alte, uns bereits schon oft begegnete und von dort her längst bekannte, innige Verbindung von Chromatik und Ornamentik wieder einmal in auffälliger Weise illustriert wird. Zugleich liefert die Tatsache der Entstehung des späteren Trillers durch allmähliche Loslösung aus der ursprünglichen Halbtonschrittformel




des gregorianischen *quilisma*[8] einen bemerkenswerten Beitrag zur Unterstützung

---

[1] Vd. die bei Kuhlo pg. 11 ff. besprochenen Beispiele.

[2] Fl. II, pg. 8, 9, 128 ff. und Riemann, Studien pg. 114.

[3] Kuhlo pg. 11.

[4] Riemann pg. 129.

[5] ibid. pg. 115.

[6] Fl. II, pg. 9.

[7] Vd. Kuhlo pg. 11, Fl. II, pg. 115, Dom Pothier pg. 92 ff., Schubiger pg. 9 ff. — Vgl. ferner (betreffend Ausführung des *quilisma*) die sehr eingehenden Untersuchungen bei P. Gerhard Gietmann: „Choralia“ V (im Kirchenmusikalischen Jahrbuch pro 1906/7, pg. 60 ff.).

[8] Vd. die näheren Details bei Kuhlo l. c. pg. 11.

der im ersten Hauptteil ausgesprochenen Behauptung, daß man in den portamento- und schleiferartigen Ornamenten die Rudimente der Tonbildung frühester, primitiver Stadien musikalischer Ur- und Vorzeit erblicken dürfe, in denen mühsam, Schritt für Schritt, Ton um Ton erklommen werden mußte und die Stimme daher Intervalle nicht mit sicherem Sprunge direkt zu nehmen imstande war, sondern sich von einem Ton zum andern an den dazwischenliegenden Tonstufen gleichsam vorsichtig tappend und klimmend emporräkelte (statt




— *cercare la voce! filar il tuono! portamento!*). Der Schleifer, das *Portamento*, vielleicht das Ornament überhaupt wäre somit nichts anderes als ein solches Suchen der noch unsicheren und sprungungeübten Stimme nach dem angestrebten Ton. Damit stände in vollem Einklang die eigentümliche Zwitternatur des *quilisma* zwischen Triller- und Schleifergruppe, mit deren ersterer es den vibrierenden und tremolierenden Charakter gemeinsam hat, während es mit der letzteren die schleifende Vorwärtsbewegung teilt (weshalb es u. a. auch so notiert worden ist:




).

Damit stände weiter in vollstem Einklang seine Verwendung (und die der Ornamente überhaupt) beim Halbtonschritt. Denn wenn der oben ausgesprochene Satz vom „Suchen" der Stimme richtig ist, muß dieses Phänomen offenbar dort am stärksten auftreten, wo die größten Schwierigkeiten für die Stimmbewegung zu überwinden sind. Solche Stellen sind nun, wie wir schon gehört haben, die des Halbtoneintrittes. Faktisch tritt denn auch gerade an solchen Stellen von altersher und mit besonderer Vorliebe das Ornament auf; erinnern wir uns an das *Kampa* im altindischen Gesange, das nicht bloß mit dem *quilisma* die Ähnlichkeit des Zeichens teilt, sondern auch den vibrierenden Charakter und die Anwendung auf dem Halbtonschritt (h c) gemeinsam hat! Wenn wir also nun hier im gregorianischen Gesange der gleichen Erscheinung begegnen, so scheint es mir nicht ungerechtfertigt, darin mehr als einen bloßen Zufall, vielmehr das Walten eines zugrundeliegenden Gesetzes zu erblicken. Die Anwendung der Trillerbewegung hat dann eben ihren Grund wohl darin, daß der schwierige, aufwärtssteigende Halbtonschritt erleichtert werden, die Stimme dabei eine Stütze erhalten sollte[3]). (Daß, nebenbei bemerkt, die Ausführung des *quilisma* durch ein *ritardando* der vorangehenden Noten[4]) vor-

---

[1]) Schubiger pg. 7 ff.

[2]) A. II, pg. 77 ff.

[3]) Kuhlo pg. 11.

[4]) Paléogr. mus. IV, 1894, pg. 21. Vgl. ferner Dom Pothier pg. 92 ff., Fl. II, pg. 114 ff. und Adolf Beyschlag: Die Ornamentik der Musik, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1908), Kap. I.

bereitet wurde, — ähnlich also der *ribattuta* des 16./17. Jahrhunderts und anderen Trillerformen[1]) — geht offenbar auf dasselbe Motiv zurück: die Kehle durch allmählichen Übergang von langsamer zu schneller Bewegung für eine schwierige Stimmbewegung vorzubereiten und einzuüben.) Welche Rolle in der Tat solche rein technische Rücksichten wie die auf Kehlfertigkeit usw. zu jener Zeit bereits spielten, bezeugen die bereits erwähnten Äußerungen des Joh. Presbyterus und Monachus Engolismensis[2]), welche die Schwierigkeit dieser tremolierenden oder verschleifenden Schnörkeltöne für die rauhen, barbarischen Kehlen und deren Ungelenkigkeit betonen. Die oben erwähnte Zwitternatur des *quilisma* vereinigte die Schwierigkeit beider Ornamentklassen, und darauf mag es zurückgehen, daß bei den verschiedenen Theoretikern bald die eine, bald die andere Seite mehr hervorgehoben wird, und daß Aribo Scholasticus in seinem Kommentar zu Guidos *micrologus* direkt sogar zwei Arten von *quilisma* unterscheidet[3]). Am schärfsten betont findet sich der ausschließliche Trillercharakter bei dem allerdings verhältnismäßig späten Engelbert von Admont, der von einem Klange *sicut sonus flatus tubae vel cornus* (*sc. tremula*, vibrierend) spricht[4]). Bei Aribo wird *tremula* und *quilisma* identifiziert[5]). Der Monachus Engolismensis unterscheidet *tremula* und *vinnola*[6]), welch letztere schon von Isidorus Hispalensis (VII. Jahrhundert) und Aurelianus Reomensis (IX. Jahrhundert) als *cincinnus molliter flexus* (also als Löckchen, Schnörkel) beschrieben wird, was wieder auf eine Verwandtschaft oder vielleicht Identität mit der uralten *circumflexio vocis* hindeutet[7]). Ist schon damit die Überleitung zur *plica* gegeben, so tritt letzteres Moment, d. i. die Vindizierung einer Stimmbiegung, einer Tonhöhenveränderung, bei anderen Theoretikern noch viel stärker hervor, so vielleicht schon bei Hucbald[8]) und bei (dem

[1]) Wenn der Nachtigallenschlag in genau derselben Weise wie *ribattuta, trillo, quilisma* usw. mit solchen Ritardierungen einsetzt, um von da aus durch allmähliches *accelerando* sich gleichsam wie mit einem Anlauf vom Sprungbrette aus in den Triller hineinzuwerfen:



usw.,

so liegt — *salva venia* — diesem Natur- und Waldtriller offenbar dasselbe Prinzip zugrunde wie dem Kunsttriller der gregorianischen, altitalienischen usw. Musik: nämlich das — offenbar auf physiologische Gründe zurückgehende — Bestreben, durch den allmählichen Übergang die Kehle für die schwierige Stimmbewegung langsam vorzubereiten und sozusagen einzuüben. Daß auch der Tierwelt dieses künstlerisch-technische Moment des Übens und Vorbereitens nicht fremd ist, vd. Bernhard Hoffmann: Kunst- und Vogelgesang, Leipzig, Quelle & Meyer, 1908, pg. 151—160.

[2]) Mitgeteilt bei Riemann, Studien pg. 134.

[3]) Gerb. script. II, pg. 215. Vd. Fl. II, pg. 115.

[4]) Vd. Riemann, Studien pg. 136 ff.

[5]) ibid.

[6]) Duchesne: hist. franc. II, pg. 75; bei Riemann pg. 134.

[7]) Riemann pg. 134. Vd. auch Beyschlag, Kap. I, pg. 2.

[8]) Gerb. script. II, pg. 118; bei Riemann, Studien pg. 121.

allerdings späten) Joh. de Muris[1]). Ob man demnach *quilisma, tremula, vinnola* und *plica* als identisch, oder aber bloß *quilisma* und *tremula* einerseits, *vinnola* und *plica* andererseits als gleichbedeutend — etwa als doppelschlag- und pralltrillerähnliche Figuren — auffassen darf, oder ob auch die beiden letzteren einst nicht völlig identisch waren, die *plica* etwa dem Pralltriller oder *mordent,* die *vinnola* dem Doppelschlag entsprechen mag[2]), dies alles muß vorläufig noch um so mehr dahingestellt bleiben, als uns das Wesen der *plica* selbst trotz der ausführlichen Besprechungen zahlreicher Theoretiker im Grunde noch immer nicht nähergerückt ist. Jedenfalls ergibt sich aus den verschiedenartigen Schilderungen der zeitgenössischen Schriftsteller das Bild der *plica* als das einer der vielseitigsten, in die mannigfaltigsten Schattierungen und buntesten Nuancen hinüberschillernden Verzierungsformen, die auch hierin ihre Zugehörigkeit als *vox liquescens* zu einer durch Feinheit und Reichtum an zartesten Tonbildungen besonders ausgezeichneten, als Blüte des gregorianischen Gesangs geltenden[3]) Verzierungsklasse in höchst charakteristischer Weise vertritt.

Die Liquescenz — und damit sind wir bei der dritten der drei oben erwähnten Wurzeln der Ornamentik angelangt — ist darum für die Entwickelungsgeschichte der gregorianischen Verzierungskunst (und mittelbar der gesamten Ornamentik überhaupt), von unschätzbarer Bedeutung, da in ihr der Zusammenhang von musikalischem und Sprachornament, von Musik und Sprache überhaupt, noch klar und deutlich erkennbar, das Herauswachsen des ersteren aus dem letzteren bequem zu verfolgen ist. (Vgl. z. B. die Stelle in den *instituta patrum de modo psallendi* — wahrscheinlich 6. Jahrhundert —: „daß diejenigen Buchstaben, welche in der Kunst der Metrik liquid sind, es auch in den Neumen der musikalischen Kunst sind")[4]). Schon in der Analogie der musikalischen Terminologie mit der sprachlichen („*notae liquescentes*", weil sie ganz analog den Verhältnissen bei der grammatischen Liquescenz vorzugsweise über zwei Konsonanten stehen[5]), deren einer zudem eine grammatische *liquida* ist, „*semivocales*" nach Analogie der gleichen Bezeichnung der grammatischen *liquidae,* z. B. bei Priscian, Cledonius[6]) u. a.) kommt diese Erinnerung an die Herkunft zum Ausdruck, und sie geht während des Mittelalters (z. B. bei den Definitionen der *plica*)[7]) nicht verloren. Daß weiters die

[1]) Mitgeteilt bei Riemann pg. 136, 137.
[2]) ibid. pg. 134.
[3]) Vd. Bernouilli l. c. pg. 34 ff.
[4]) Gerb. script. I, pg. 6. Vd. Fl. II, pg. 109.
[5]) Vd. Paléogr. mus. II, pg. 46 ff., 56, 67 und Fl. II, pg. 106, 109. Vgl. überhaupt für die nachfolgende Besprechung der Liquescenten die ganze wertvolle Abhandlung D. André Mocquereaus in der Paléogr. mus. II, pg. 37—86: *neumes accents liquescents ou semivoqueaux,* sowie Dom Pothier l. c. pg. 118 ff. (—121), Bernouilli l. c. usw.
[6]) Paléogr. mus. II, pg. 46.
[7]) Vd. z. B. u. a. Coussem. script. I, pg. 236.

Liquescenz aber auch auf Diphtongen oder als j zwischen zwei Vokalen auftritt[1]), klingt schon auffallend an das Sprachornament an; man erinnere sich an die diesbezüglichen Andeutungen im ersten Hauptteil, speziell an die Sprachornamentik im Spanischen und Portugiesischen, so vor allem über ão, õa, õe, uns, ins, ñg, ñj usw.[2]). Erinnert man sich nun weiter der ebendort befindlichen Ausführungen über den Eintritt des Sprachornamentes an Stelle für die Aussprache unbequemer und daher im Romanischen ausgefallener ursprünglicher Stammkonsonanten des Lateinischen (z. B. italienisch *fiato* statt *flatus, piazza* statt *plata, fiore* statt *flore,* speziell im Portugiesischen: i — wahrscheinlich als halbvokalisches j aufzufassen — als Ersatz für ausgefallenes stammhaftes p oder c: *receita* statt *recepta, leito* statt *lectum* usw.), und vergleicht man diese Erscheinung mit der von der Paléographie musicale[3]) gegebenen Erklärung der Entstehung der Liquescenz (sc. aus der Einschiebung epenthetischer Vokale, bzw. Silben oder Töne zwischen jede für die griechische und römische Zunge sehr schwer auszusprechende Verbindung von zwei oder mehreren Konsonanten, z. B. *uber(i)tas* statt *ubertas, con(i)sol* statt *consul, op(e)tatus* statt *optatus,*




so kann, wie ich glaube, kein Zweifel mehr darüber walten, daß wir es hier wie dort mit ein und demselben, beiderseits zugrundeliegenden Prinzip zu tun haben, das im einen Falle als sprachliche, im andern als musikalische Liquescenz sich äußert, und daß diese nur eine andere Erscheinungsform jener, das musikalische Ornament also nur ein Ausfluß und eine Weiterführung des dem Sprachornament zugrundeliegenden Prinzips ist. Demgemäß kann man auch an der musikalischen Liquescenz zwei verschiedene Momente sowohl ihres Wesens als auch ihrer Funktion unterscheiden, wonach sich auch die formalanalytische Betrachtung und Scheidung dieser Zierformen unter einem doppelten Gesichtspunkte richtet[5]): 1. nämlich bloße Diminution der Klanghelligkeit, also Trübung, Dämpfung, Verschleierung des Tons, ohne jedoch die rhythmische und melodische Textur zu ändern, und 2. Einschiebung eines fremden, neuen Tons, also als Ziernote oder Ornament, wobei die rhythmische und melodische Textur verändert, die Melodie also in kleinen Details umgestaltet wird[6]). Über den portamento- und schleiferartigen Charakter dieser halblauten, oft nur sehr schwachen, fast unhörbaren und kurzen Glis-

[1]) Paléogr. mus. II, pg. 47 ff.
[2]) Vd. ibid. II, pg. 53.
[3]) ibid. II, pg. 39 ff.
[4]) ibid. Tabelle II, pg. 44.
[5]) ibid. II, pg. 57—72.
[6]) ibid. pg. 72 ff.

sandotöne[1]) geben uns einzelne Stellen der Theoretiker näheren Aufschluß, so z. B. u. a. in Guidos *micrologus* (Kapitel XV)[2]), den *regulae musicae de ignoto cantu*[3]) und der *harmonica institutio*[4]), wonach die liqueszierenden Töne mit ihrem unmerklichen Ineinanderfließen und all den zarten Feinheiten ihres Vortrages für die flüssige Verbindung der Töne des Gesanges von hoher Bedeutung waren[5]). Daß später, bei zunehmendem Verfall des gregorianischen Gesangs, ihr ursprünglich (in dessen Blütezeit) sehr fein ausgefeilter Vortrag allmählich immer plumper wurde, um zuletzt in Vergessenheit zu geraten, ist insofern von entwickelungsgeschichtlichem Interesse, als dieser Umstand vielleicht zum Verständnis der Entstehung der Triolen und ähnlicher Tongruppen

( aus )

heranzuziehen sein dürfte[6]), gewiß aber auch vor allem für die spätere Entwickelungsgeschichte der *plica*, die sich durchaus auf der durch die eben geschilderten Momente vorgezeichneten Bahn und in dem durch die Entwickelungsgeschichte der Liqueszenten abgesteckten Rahmen bewegt.

Es ist schon oben von dem Zusammenhang zwischen *plica*, *tremula* und *vinnola* die Rede gewesen. Ihre Zugehörigkeit zur Klasse der *liquescentes* nun geht nicht bloß aus ihrer Bezeichnung als *vox liquescens* bei Guido hervor[7]), sondern mit viel überzeugenderer Sicherheit aus ihrer Beschreibung bei den Theoretikern und aus dem Zusammenhang mit unzweifelhaften Liquescenzformen, in dem sie gelegentlich bei jenen angeführt wird[8]). So wird ihre Identität mit der uralten *circumflexio* des Aurelianus Reomensis wahrscheinlich durch ihre Schilderung als *inflexio vocis a voce sub una figura* (so bei Walter

---

[1]) Vd. die ausführlichen, näheren Beschreibungen bei Dom Pothier pg. 118—121, Fl. II, pg. 109, Bernouilli pg. 34 und Paléogr. mus. II, § 1 *(nature et usage des sons liquescents)*, § 2 *(notation des neumes liquescents etc.)* usw.

[2]) Gerb. script. II, pg. 17a: *liquescunt vero in multis voces more litterarum, ita ut inceptus modus unius ad alteram limpide transiens nec finiri videatur* usw.

[3]) ibid. II, pg. 37.

[4]) ibid. I, pg. 118. Vd. Paléogr. mus. II, pg. 38 ff.

[5]) Vd. Dom Pothier pg. 120 und Paléogr. mus. II, pg. 82, 83.

[6]) ibid. l. c., sowie Bernouilli pg. 34 ff.

[7]) Vd. Riemann: Musiklexikon, Artikel *plica*.

[8]) Über das Wesen der *plica* vgl. M. f. M. XXVII, 1895, pg. 47 ff. (P. Bohn: Die *plica* im gregorianischen Gesange und im Mensuralgesange), sowie Musikalisches Wochenblatt 1897, Nr. 35/36 (Riemann: Melodik der Minnesänger), ferner die für die nachfolgenden Erörterungen benutzten Werke: Riemann, Studien pg. 129—136, Chrysanders Jahrbücher für Musikwissenschaft II (H. Bellermanns Besprechung von Reißmanns Geschichte der Musik), Jacobsthal: Mensuralnoten usw. pg. 16—18, Walter Niemann l. c. pg. 74 ff., Heinrich Bellermann: Mensuralnoten und Taktzeichen des 15. und 16. Jahrhunderts pg. 37 ff., Kuhlo pg. 22—27, Coussem. hist. de l'harm. pg. 191—193 usw., woselbst auch die Quellenzitate.

Odington[1]), als eine Figur, *quae circumflectit se versus acuitatem vel gravitatem* (so der ältere Joh. de Garlandia bei Hieronymus de Moravia[2]), als *nota divisionis ejusdem soni in gravem et acutum* (Franco von Köln in der „*ars cantus mensurabilis*"[3]), *protrahere in sursum vel in deorsum* (Marchettus de Padua[4]), *signum dividens in sono diverso* (Joh. de Garlandia sen.[5]) und Pseudo-Aristoteles[6]), *signum divisionis soni notulae, cui jungitur* (Joh. de Muris[7]) usw.; ähnlich Hieronymus de Moravia[8]) usw. Ist schon in diesen und anderen Stellen (z. B. bei Joh. de Muris[9]) der Appoggiaturcharakter der *plica* angedeutet, so kommt das Moment des eingeschobenen Schleiftones und der portamento- oder schleiftonartige Charakter der *plica* noch mehr zum Ausdruck bei einem Anonymus (der Bibliotheca nazionale in Neapel) aus dem 14. Jahrhundert[10]) und am stärksten vielleicht bei Marchettus de Padua (in seinem *pomerium*, in der Fortsetzung der bereits erwähnten Stelle[11]), woraus sich (nach Riemann) für die *plica* die Deutung ergäbe:



Alle diese hier angeführten Beschreibungen der *plica* stimmen also darin überein, daß nach ihnen die *plica* die Zerteilung eines Tons in zwei verschiedene abwärts- oder aufwärtssteigende Töne war; daß diese *inflexio*, das Hinübergleiten zur nachfolgenden Note, mit einem leichten, nicht zum vollen Tone gebrachten Nachschlage *(repercussio)*, einem Kehlschlage *(repercussio gutturis)*, kurz einer bestimmten Kehlbewegung *(in gutture cum epiglotto)* sich vollzogen zu haben scheint, deutet die bei verschiedenen Theoretikern vorkommende diesbezügliche Erwähnung dieses Momentes an, so u. a. z. B. bei Pseudo-Aristoteles, Pseudo-Beda[12]), einem Anonymus[13]) usw.[14]). Legt

[1]) Coussem. script. I, pg. 236.
[2]) ibid. I, pg. 97.
[3]) Gerb. script. III, pg. 6.
[4]) ibid. III, pg. 181.
[5]) Coussem. script. I, pg. 177.
[6]) ibid. I, pg. 273.
[7]) ibid. II, pg. 407.
[8]) ibid. I, pg. 90.
[9]) Gerb. script. III, pg. 202.
[10]) Vd. Kuhlo pg. 22, 23.
[11]) Gerb. script. III, pg. 181, 182. Vd. Riemann, Studien pg. 135 ff.
[12]) opera, Köln 1688, I, pg. 357; vd. Riemann pg. 129.
[13]) Bei Coussem. histoire de l'harm. pg. 274.
[14]) Vgl. hierüber ibid. pg. 192 ff., Schubiger pg. 15 ff., Bellermann: Mensuralnoten pg. 37, Jahrbücher für Musikwissenschaft II. l. c., Riemann, Studien pg. 129, 130, 132, 133, Jacobsthal pg. 18 usw.

schon diese Bezeichnung als *repercussio* eine gewisse, wenn auch ferne Beziehung zur Klasse der Tonwiederholungsverzierungen nahe, so wird diese Beziehung noch verstärkt und befestigt durch eine Stelle bei demselben eben genannten Anonymus[1]), woselbst die *plica descendens* unter dem Namen *apostropha* als wirklicher Apostroph, zur Bezeichnung des Ausfalls des Schlußvokals eines Wortes vor dem Anfangsvokal des folgenden verwendet und als eine *species accentus, quae tollit ultimam vocalem dictionis* usw. bezeichnet wird. Erinnert man sich nun, daß derselbe Autor die *plica ascendens* und *descendens* mit *semisonus* und *semivocalis* identifiziert[2]) — (wie denn auch das gleiche Verhältnis von *sinuosa* und *epiphonus* zu *plica descendens,* bzw. *plica ascendens* schon oben erwähnt worden ist[3])) —, und daß andererseits Pseudo-Aristoteles (an der bereits erwähnten Stelle) außerdem von sechs verschiedenen Intervallen spricht (nämlich dem Halbton, dem Ganzton, der kleinen und großen Terz, der Quarte und Quinte), welche sowohl bei der aufwärts- wie abwärtsgehenden *plica* vorkommen können[4]), so ergibt sich für die *plica* ein derart weiter Rahmen, daß in ihm Anknüpfungen an alle früher besprochenen Entwickelungstypen stattfinden, die Entwickelung der *plica* mithin diese alle, oder doch die Ansätze dazu, inbegreift: die Herkunft vom Akzent, die Tonwiederholung, den Portamento- und Schleifcharakter der *liquescentes,* das Fortschreiten zu allmählich immer größeren Intervallen (— bei der Definition der *plica* bei Marchettus de Padua[5]) muß man an Tonbewegungen wie die der Tiroler Jodler denken! —) und sogar zum Übergang in architektonische Konstruktion, wie dies im folgenden gleich eingehender erörtert werden wird. Ob nun diese ungemein große Vielseitigkeit und Grenzenweite des Begriffsumfanges *plica* zum Teil nicht vielleicht darauf zurückgehen mag, daß im Laufe der Entwickelung der *plica* zu verschiedenen Zeiten das eine oder andere der in ihr liegenden Momente stärker als die übrigen hervortreten und so äußerlich den Anschein einer Veränderung ihres Wesens erregen mochte (— wie denn tatsächlich in den späteren Jahrhunderten ihrer Geschichte eine solche Veränderung ihrer Bedeutung, etwa im Sinne des Doppelschlags, wahrscheinlich ist[6]) —), darauf einzugehen ist hier nicht Gelegenheit. Wie groß aber der Mangel an Übereinstimmung oder gelegentlich sogar an Verständlichkeit der Autoren (z. B. Pseudo-Aristoteles[7])) auch sein mag, so geht doch aus allen diesen Stellen der Charakter der *plica* als Vortragsmanier ebenso

---

[1]) Coussem. hist. pg. 214. Vd. Riemann pg. 130 ff.
[2]) ibid. pg. 277.
[3]) Vd. Schubiger pg. 15 ff., Riemann pg. 133.
[4]) Jacobsthal pg. 17 ff. Vgl. hierzu Riemann pg. 133 ff.
[5]) Gerb. script. III, pg. 181. Vd. Coussem. hist. pg. 193.
[6]) Vd. Riemann: Musiklexikon, Artikel *plica,* sowie ders.: Studien pg. 134 ff. und Kuhlo l. c. pg. 23.
[7]) Vgl. Riemann, Studien pg. 131, 132.

hervor, wie daß der Nebenton nach dem Hauptton erklang, tiefer oder höher sein konnte usw.[1]); ob aber die Verbindung eindeutig als Schleifer oder Pralltriller oder Mordent oder Doppelschlag geschah, oder ob letzterer vielleicht der *vinola* entsprechen mag (welche dann nach Riemann im Sinne der Äußerung Odos von der *maxime lasciviens et nimium delicata harmonia* und den *nimium delicatae voces*[2]) etwa so vorzustellen wären:

),

oder ob schließlich statt eines Schleiftones eine ganze Verzierungsfigur unter der *plica* zu verstehen ist[3]); das alles muß vorläufig noch offen bleiben.

Wie die Entwickelungsgeschichte der *plica* in rein formaler Hinsicht für die Entwickelung des Ornamentes im Sinne der obigen Ausführungen typisch ist (insofern sie nämlich die verschiedenen Haupttypen und Phasen der Ornamentik als Momente mitinbegreift), so ist sie es auch in rein historischer, da ihr Verlauf der typische aller ornamentalen Entwickelung überhaupt ist: Entstehung nach dem Akzentzerlegungsschema, allmähliche Herausbildung gewisser Formeln durch Herauslösung aus dem übrigen melodischen Gefüge und so immer bestimmtere Scheidung in Melodie auf der einen und Verzierung, Ausschmückung auf der anderen Seite[4]), und schließlich wieder Resorption dieser fertigen Formeln in die Melodie, in die Gesamtarchitektonik. Wie die Beispiele des *quilisma*, des *gruppo*, der *inflatilis* usw., so zeigt auch die *plica* diesen typischen Verlauf, nur daß bei ihr der Abschluß dieses Prozesses, das in sich selbst Zurückkehren der Entwicklungskurve, am frühesten eintritt; während nämlich beim Triller, *gruppo* usw. jener durch die im gregorianischen Gesang gegebenen formalen Entwicklungsprämissen eingeleitete Prozeß sich anderthalb Jahrtausende hindurch fortspann und selbst in der Gegenwart noch nicht völlig abgeschlossen ist (insofern die in der Diminution des 15. bis 16. Jahrhunderts eingetretene Loslösung der fertigen ornamentalen Formeln aus der Melodie die moderne Ornamentik begründete, deren Resorption durch die Melodie und Rückkehr in das architektonische Gefüge erst in der Gegenwart, seit Wagner, sich vollzieht), trat bei der *plica* diese Rückkehr in die melodische Konstruktion bereits Jahrhunderte früher ein: vom 14. Jahrhundert ab vollzieht sich langsam, aber unaufhaltsam dieser Prozeß, dessen Verlauf uns durch verschiedene Anzeichen bezeugt wird. So wurde z. B. schon im 14. Jahrhundert das Zeichen für die *plica* häufig nicht mehr angewandt, der Schleifton vielmehr in einer besonderen kurzen Note ausgeschrieben, so daß in diesem Falle nur eine Melodiebewegung, keine Verzierung mehr vorhanden

---

[1]) Vd. Jacobsthal pg. 17, 18.
[2]) Gerb. script. I, pg. 272 und 275; bei Riemann, Studien pg. 134 ff.
[3]) Kuhlo pg. 23.
[4]) ibid. pg. 27.

ist (wenngleich aber die der *plica* entsprechenden Gesangsverzierungen in den sogenannten *Akzenten* oder *Portamenten* bestehen blieben, allerdings nicht notiert — wie übrigens die meisten Gesangsverzierungen bis ca. 1600 — sondern nur der Praxis überlassen)[1]. Den Grund dieses Verschwindens der *plica* in der Mensuralmusik findet man bei Theoderich de Campo[2], der die *plica* in der Ligatur (bei ihm *copula*) als etwas Veraltetes bespricht; aber schon lange vorher, streng genommen mit den ersten Anfängen der Mensurierung, beginnt bereits der hierzu einleitende Prozeß: die Resorption der *plica* in die melodische Konstruktion, in die Mensur. Die Aufnahme der *plica* in die *ligatura, conjunctura, copula* und wie sonst die Termini technici für die den Gesetzen einer strengen, mathematisch kontrollierbaren Architektonik, d. i. eben der Mensur, unterstehenden Tongruppenbildungen lauten mögen, bedeutet schon eine Versteinerung der ursprünglich ganz freien und flüssigen, von jeder Überwachung durch Zahl und Maß ausgenommenen, flüchtigen und luftigen Verzierung: indem diese sich nun gefallen lassen muß, in das Prokrustesbett einer bleiern schweren Messung nach Länge und Zahl der Töne eingepfercht, hier gedehnt und dort zusammengepreßt zu werden, um so in den durch die Mensur geschaffenen eisernen Rahmen eingezwängt werden zu können, versteinert das früher duftige und zarte Ornament zu einer schweren, wuchtigen Notengruppe, deren jede einzeln pedantisch und schwerfällig gemessen und durch einen Kanon komplizierter Gesetze und Regeln über ihre jeweilige Geltung an dieser oder jener Stelle der Tongruppe wie mit einer schweren, zu Boden drückenden Rüstung gegen jede Verletzung dieser sakrosankten Mensuralkodifikation gewappnet wird. So kann man denn diesen Prozeß der zunehmenden Versteinerung bzw. Aufnahme in die Mensur und Resorption in die melodische Architektonik an der Hand verschiedener Stellen der Theoretiker schrittweise verfolgen, bis man endlich im Laufe des 14. Jahrhunderts, als die *plica* außer Gebrauch kommt, anfängt, die *ultima* als *longa* durch den herabgehenden Strich zu bezeichnen, welcher früher die *plica* bezeichnet[3] — mit welcher Verteilung des Erbes der *plica* deren Tod offenkundig ausgesprochen ist. Gleichsam die Meilensteine an diesem Weg sind etwa z. B. u. a. die Stellen bei Franco v. Köln[4] und dem wahrscheinlich noch älteren Pseudo-Aristoteles[5] (der, mit Franco übereinstimmend, dieselben Notengattungen mit denselben Namen und Werten, dieselben Regeln über die *plicae* an den *notae* oder *figurae simplices* kennt[6]), die *ligatura binaria* mit *plica* unter die *ligaturae ternariae*

[1]) ibid. pg. 26 ff.

[2]) Coussem. script. III, pg. 177 ff., speziell pg. 190. Vd. Riemann, Studien pg. 252 und 135, sowie Kuhlo pg. 25.

[3]) Riemann pg. 252.

[4]) Vd. Jacobsthal pg. 26 ff.

[5]) Mitgeteilt bei Riemann pg. 131 und Jacobsthal pg. 16. Vd. ferner die näheren Details pg. 67 ff., 80 ff. und Riemann pg. 132, 252.

[6]) Jacobsthal pg. 67 ff.

rechnet[1]) usw.), Pseudo Beda[2]) (der ebenfalls die *plica* nicht unter die *figurae simplices*, sondern unter die Ligaturen rechnet[3]), verschiedenen Anonymis, wie Anonymus VII (der *plica longa* und *brevis ascendens* und *descendens* in der von Franco her bekannten Gestalt, und von der *brevis* 3 Arten: *recta brevis, semibrevis* und *plica brevis* kennt)[4]) und dem Autor des Traktates „*de arte discantandi*"[5]), Hieronymus de Moravia[6]), Joh. Garlandia[7]), Robertus de Handlo[8]), Joh. Hanboys[9]), der von Kuhlo mitgeteilten Handschrift der Bibl. nazion. in Neapel cc. aus der Mitte des 14. Jahrhunderts[10]) usw. Interessant sind auch Stellen bei Walter Odington[11]) und Anonymus IV[12]) (namentlich bei letzterem), da sich aus ihnen ein innerlicher, entwicklungsgeschichtlicher Zusammenhang zwischen *plica* und *ligatura* ergibt; denn wenn der letztgenannte Autor von einer Tonbrechung, einem *frangi veloci motu in duobus, tribus vel quattuor plus in humana voce, quamvis in instrumentis possit aliter fieri* spricht, so hat er damit ja das Wesen der *plica* und überhaupt aller Ornamentik ausgesprochen, die, wie wir gesehen haben, aus einer solchen Tonbrechung hervorgeht. (Daß übrigens das Wesen der Koloratur, Passagen, figurativen und ornamentalen Melopöie usw. im Mittelalter schon ganz klar und bewußt als durch Tonbrechung entstanden erfaßt wurde, beweist unwiderleglich die Anwendung des Ausdruckes *frangere voces* in dem nicht nach 1100 entstandenen anonymen Traktat *ad organum faciendum*[13]) auf Tongruppen wie




also — wie bei b — auf die wohlbekannten periheletischen Grundtypen der Ornamentik, sowie die Bezeichnung des *contrapunctus floridus* als *cantus fractus* bei Philipp de Vitry[14]). Der allmähliche, unmerklich eo ipso sich vollziehende Übergang der Melodie in Passagenwerk bei intensiverer Anwendung der *plica* wird auch bedeutsam illustriert durch Beispiele wie

---

[1]) Riemann pg. 132 und 252, Jacobsthal pg. 80.
[2]) opera, Köln 1688, pg. 308. Mitgeteilt bei Riemann pg. 132.
[3]) ibid. l. c. und pg. 252.
[4]) Jacobsthal pg. 26 ff. Vgl. auch Riemann pg. 251 und Coussem. hist. pg. 274.
[5]) Riemann pg. 251.
[6]) Coussem. script. I, pg. 90; bei Riemann pg. 130.
[7]) Vd. Jacobsthal pg. 67 ff.
[8]) Coussem. script. I, pg. 383; Riemann pg. 228.
[9]) ibid. pg. 413, Riemann l. c.
[10]) Kuhlo pg. 15—22.
[11]) Coussem. script. I, pg. 242; bei Riemann pg. 240.
[12]) ibid. pg. 328, Riemann pg. 240.
[13]) Coussem. hist. pg. 226.
[14]) ibid. pg. 66.




deren u. a. z. B. der Codex von Montpellier eine Fülle aufweist[1]). Aber nicht bloß in der bisher erwähnten formalen, sondern auch in funktioneller Hinsicht läßt sich dieser Zusammenhang von Passagenwerk und Ornamentik nachweisen, der sogar bis zu einem direkten Vikarieren beider führt; so begegnet man in der altfranzösischen Musik des 12. bis 14. Jahrhunderts, bei den Déchanteurs, Troubadours usw. (z. B. ungemein häufig bei Adam de la Hale) an architektonischen Profilationsstellen, wie z. B. gutem Taktteil, Versschluß usw. Gruppen kleiner Notenwerte, denen an der architektonisch korrespondierenden Stelle als der Symmetrie vollkommen genügend eine *plica* oder sonst eine Verzierungsfigur entspricht[2]). Und dies Prinzip hat sich bis in die neuere, ja neueste Musik herein erhalten: die Musik des 17. und 18. Jahrhunderts ist eine einzige Illustration dazu; in J. S. Bachs „Wohltemperiertem Klavier" z. B. kann man auf jeder Seite, die man aufs Geradewohl aufschlägt, Beispiele dafür nachweisen. (Das im 1. Hauptteil dieser Untersuchung, bei Besprechung des Profilationsmomentes, zitierte Beispiel des F-Moll-Präludiums aus dem 2. Teil des „Wohltemperierten Klavier" ist gleich ein sprechender Beweis dafür.) Wir haben also auch hier wieder eine Bestätigung unserer früheren Beobachtung des Prinzips der Klangmassenhäufung zum Profilationszweck: auch im eben besprochenen Falle können Ornament und Passage nur darum als gleichwertig miteinander vikarieren, weil beide äquivalente Erscheinungsformen dieses ein und desselben Prinzips der Klanghäufung, der Klangmassenverdichtung, sind. Wie aber umgekehrt die Tongruppenbildung ihrerseits wieder zur Anwendung des Ornamentes, z. B. zur tremolierenden Akzentuierung und Hervorhebung einzelner bestimmter Töne aus der Gruppe, drängt, findet u. a. charakteristischen Ausdruck in einer Stelle bei Simon Tunstede[3]). Und daß endlich — bei diesen innigen Beziehungen zwischen Ornamenten und Passagen — auch ein weiteres Moment der Ornamentik: ihr Zusammenhang mit Chromatik und Enharmonik bei den *conjuncturae* zur Geltung gekommen sein mag, darf man vielleicht aus einer Stelle bei Remigius Altisidoriensis (betr. das *spissum genus* bei der *con-*

[1]) Vd. V. f. M. II. (Adler: Wiederholung und Nachahmung usw.) pg. 296 ff. (Notenbeispiele), pg. 306, 311 ff. usw.

[2]) Vd. Beispiele solcher symmetrischer Melismenkonstruktion an Ornamentenstelle zu Profilationszwecken bei Bernouilli pg. 196, 211, 213, 214 usw.

[3]) Coussem. script. IV, pg. 252b; mitgeteilt bei Bernouilli pg. 143. Vd. ibid. (pg. 143) den analogen Prozeß bei Ligaturen mit duplizierten Tönen.

*junctura* von drei Tönen, also einer Art verzierender, vielleicht enharmonischer Triolenfigur)[1]) herauslesen.

Die Lehre von den Ligaturen war bekanntlich bereits in der frankonischen Epoche (12. bis 13. Jahrhundert) schon derart ausgebildet, daß sie sich in der Folgezeit bis zum Verschwinden der Ligaturen im 17. Jahrhundert nicht eigentlich veränderte, sondern nur in einzelnen Details vervollkommnete[2]). Aus den zusammengesetzten *Neumen*, den *neumae compositae*, hervorgegangen, zeigen die Ligaturen das schon in den *conjuncturae* zum Ausdruck kommende Prinzip der Verbindung längerer mit kürzeren Notenwerten *(virga* und *punctum)*, des Guidonischen *syllaba vero compressius* usw., nur noch weiter durchgeführt und schärfer herausgearbeitet, insofern hier nicht wie dort bloß 3, 4, 5, sondern 10 und mehr Noten in eine Gruppe vereinigt werden[3]). Wenn nun auch zwischen den Theoretikern, z. B. Joh. Garlandia jun.[4]) und Walter Odington, bzw. Anonymus IV[5]) über die Schranken der Ligaturenverwendung keine Einhelligkeit besteht, so beeinträchtigt dieser Umstand doch nicht das Bild des äußeren Verlaufs der Entwicklungsgeschichte der Ligaturen. Ihrem Ausgangspunkte entsprechend übernehmen sie von den *conjuncturae* auch die deren Notenwerten entsprechenden Werte, d. i. die *longa* oder *brevis* (entsprechend der *virga*) und die *semibreves* (entsprechend den Punkten), deren Bezeichnung als *currentes* (beim Anonymus IV) oder *mediocres* (bei Franchinus Gafurius, Glareanus und Petrus Arumaeus) schon ihre Verwendung als gleichsam nur im Durchgang genommene, ganz flüchtig berührte Töne andeutet. Eine andere Bezeichnung dieser nach des Anonymus IV ausdrücklichem Zeugnis aus der Auflösung der *brevis* in 4 Teilwerte resultierenden *currentes* ist jener seltsame Ausdruck *Elmuahym*, der uns bei verschiedenen Theoretikern in den sonderbarsten Verzerrungen und Verstümmelungen, wie z. B. *Helmaiym* bei Joh. Hotbys usw., wiederbegegnet[6]). Da ich bisher nirgends eine Erklärung dieses wunderlichen Ausdrucks versucht gefunden habe, möchte ich mir erlauben, eine diesbezügliche Konjektur zu unterbreiten. Und zwar glaube ich, daß hier die Verstümmelung eines vermutlichen Terminus technicus der arabischen Musiktheorie vorliegt; zerlegt man nämlich das Wort *Elmuahym* in seine 4 Silben, so ist die erste der arabische Artikel *al (el)*, die zweite der Partizipialpräfix *mu*, und die letzten beiden Silben scheinen mir auf den Stamm

[1]) Bernouilli pg. 116.

[2]) Riemann pg. 242. Vgl. Walter Niemann: Über die abweichende Bedeutung der Ligaturen in der Mensuraltheorie der Zeit vor Johannes de Garlandia. (Inauguraldissertation.) Leipzig 1901.

[3]) Riemann pg. 126 und 239. Über die verschiedenen Notenwerte in diesen Verbindungen vd. außer diesen Stellen noch Jacobsthal pg. 81 (Gruppen) und Kuhlo pg. 17.

[4]) Coussem. script. II, pg. 157.

[5]) ibid. I, pg. 242, bzw. 341; alle drei bei Riemann pg. 239.

[6]) Riemann pg. 114, 239.

*hama, hamaj (hamjun, humijun, himjanun)* zurückzugehen, was Freytag[1]) mit *fluxit, manavit* (sc. lacryma) wiedergibt. *Elmuahym* würde dann nichts anderes bedeuten als „*fluentes*" — also genau denselben Sinn, den der lateinische Terminus „*currentes*" wiedergibt, der offenbar dann nur die Übersetzung dieses arabischen Ausdruckes wäre. Wann und wie dieser, bzw. die Bekanntschaft mit ihm (und vermutlich auch mit anderen Elementen der arabischen Musiktheorie) in die abendländische Musiktheorie gelangte — ob vielleicht durch die Kreuzzüge vermittelt, oder aber auf dem Wege über die Pyrenäenhalbinsel — entzieht sich natürlich meiner Beurteilung. Für den Zusammenhang zwischen Ligaturen, bzw. Passagen und Ornamentik aber ergäbe sich — die Richtigkeit dieser Konjektur vorausgesetzt — daraus dann ein neues, sehr interessantes Streiflicht. Denn *fluentes* ist identisch mit *liquescentes, liquentes (liquidae)*, also der Bezeichnung der glissandoartigen Ornamente, deren portamentoartiges Tonschleifen wieder ausgezeichnet im Einklang stände mit der eventuellen Enharmonik oder Chromatik des *spissum genus* bei der früher erwähnten Triolenverbindung. Erinnert man sich nun einerseits des oben zitierten Ausspruchs Odos v. Clugny (in Hinblick auf die zu seiner Zeit zutage tretenden und die Diatonik durchbrechenden Äußerungen der beiden anderen Klanggeschlechter) und der anderen bisher erwähnten Zeugnisse mittelalterlicher Chromatik und Enharmonik[2]), andererseits aber der fundamentalen Bedeutung der Enharmonik für die arabische und orientalische Musik von altersher, dann rücken diese Tatsachen sowie der oben erwähnte Zusammenhang von Ligaturen und Ornamentik in ein anderes, noch bedeutsameres Licht: es wäre dann neuerlich ein Stück jenes roten Fadens bloßgelegt, der sich durch die Entwicklungsgeschichte der Melopöie hindurchzieht und Orient mit Okzident, grauestes Altertum und Gegenwart verbindet. Vielleicht also — um hiermit abzuschließen — ist eben die Übernahme des arabischen Ausdrucks *Elmuahym* in die abendländische Musiktheorie ein Argument für die Wahrscheinlichkeit der Enharmonik in den Ligaturen und im *spissum genus,* insofern nämlich den Abendländern beim Bekanntwerden mit der arabischen Musik und Musiktheorie die Ähnlichkeit oder Identität der arabischen, jedenfalls enharmonischen Tongruppen mit ihren eigenen *currentes* auffallen und wegen dieser Übereinstimmung die Übertragung der arabischen Benennung auf diese angemessen erscheinen mochte. Ob aber weiters dahinter nicht in letzter Linie ein entwicklungsgeschichtlicher Zusammenhang der dem Namen *Elmuahym* zugrunde liegenden arabischen Urform mit den *liquescentes* des gregorianischen Gesangs vermutet

---

[1]) G. W. Freytag: Lexicon Arabico-Latinum, ex opere suo majore in usum tironum excerptum. Halle 1837, pg. 655.

[2]) Bez. der gregorianischen Enharmonik vd. außer den bereits früher zitierten Arbeiten von Raillard: Sur le quart de ton dans le Graduel „Tibi Domine" und Sur l'emploi du quart de ton dans le chant Grégorien (Revue archéologique, Paris 1861) noch A. H. Vincent: Emploi des quarts de ton dans le chant Grégorien, Paris, A. Leleux, 1854.

werden darf — also in dem Sinne, daß etwa die einen von den andern abstammten und der eine Name nur die Übersetzung des anderen wäre — und welcher von beiden Verzierungstypen in diesem Falle die Stammform ist, ob der orientalische oder der gregorianische, wäre Aufgabe einer dankenswerten Spezialuntersuchung.

Die wachsende Ausbildung der Stimmtechnik, die alle oben angeführten Zeugnisse und Tatsachen andeuten, darf auch vielleicht mit zur Erklärung der Tendenz in der Entwicklungsgeschichte der Ligatur und Mensur zu allmählich immer tiefer greifender Aufnahme und zunehmendem Sichdurchsetzen immer kleinerer Notenwerte — zuerst nur der *semibreves (currentes)*, dann der *minimae*, zuletzt der *semiminimae, fusae* und *semifusae* — herangezogen werden; der immer mehr zunehmenden Kehlfertigkeit und Geläufigkeit genügte eben zur virtuosenhaften Betätigung ihrer Kräfte nicht mehr das enge Feld der alten 2 oder 3 Notenwerte des Choralgesanges, sondern sie verlangte nach leichteren, gelenkigeren, luftigeren Notenwerten, die ihr jenes elegante Ballspiel mit Tönen, jene Gelegenheit zu blitzschnellen Wendungen, Läufen, Sprüngen usw. möglich machten, nach denen sie immer dringender begehrte. Denn nicht nur die bereits zitierte Äußerung des Odo von der *maxime lasciviens* und *nimium delicata harmonia* und den *nimium delicatae voces*, sondern auch zahlreiche andere Stellen bei den übrigen mittelalterlichen Theoretikern vom 12. bis 15. Jahrhundert und sonstige Erscheinungsformen deuten an, daß von diesem Zeitpunkt ab immer mehr eine Epoche zunehmenden technischen Raffinements und fein ausgefeilter Virtuosenkünste hereinbricht. Vielleicht schon in einzelnen, kleinen und unbedeutenden, ganz unauffälligen und scheinbar nebensächlichen Details darf man hierzu überleitende Fäden erblicken. So ist schon früher vom unmerklichen Übergang der *Plizierung* in die Gruppen- und Passagenbildung die Rede gewesen:

wird zu ... zu ... usw.

Auch die von Philippus de Caserta[1]) erwähnte, als *tractus (trayn)* bezeichnete Erscheinung von 4 Minimen in der Mensur von 3 solchen — ein Kunstmittel, an dessen Gebrauch die Erinnerung noch Jahrhunderte später in den 6 Regeln des Sethus Calvisius über den *tractus* nachklingt[2]) — ist vielleicht in diesem Zusammenhange aufzuführen. So entwickelt sich denn seit dem 12. Jahrhundert eine immer wachsende Koloratur- und Ornamentaltechnik, deren Träger der sogen. *discantus floridus* ist. Der Urausgangspunkt der ganzen Bewegung war offenbar das alte *organum vagans*[3]) Hucbalds, wie denn auch die ältesten Spuren und Andeutungen des Discantisierens sich bereits im 10. Jahrhundert finden[4]). Noch Franco v. Köln[5]) kennt zwei Arten von *organum*, deren zweite,

[1]) Coussem. script. III, pg. 123.
[2]) Vgl. V. f. M. X. (Kurt Benndorf: Sethus Calvisius als Musiktheoretiker) pg. 447.
[3]) Vd. Coussem. hist. pg. 63.
[4]) Kuhlo pg. 27.
[5]) Gerb. script. III, pg. 15; bei Coussem. hist. pg. 63.

das *organum purum* oder *duplex,* beim Auftreten von *plures figurae* in *unisono* zur *floratura* führt. Indem nun beim Discantisieren ein Teil der Sänger von der vorgeschriebenen Melodiebewegung abweicht, während der andere sie beibehält, entsteht einerseits die Mehrstimmigkeit, andererseits jene Vortragskunst des Verzierens und Ausschmückens gegebener Melodien durch Passagen und Fiorituren[1]), deren letzten Rest vielleicht die improvisierten Verzierungen *(colores, gorgia, accenti* usw.*)* der Kantilenen des 16. Jahrhunderts darstellen[2]) und die um 1600 zur deutlich vollzogenen, ausgesprochenen Scheidung von Melodie und Verzierung, zur Loslösung der fertigen Ornamentformeln führt, wie dies oben bereits ausgeführt worden ist. Die Wichtigkeit dieses Verzierungswesens für die damalige Musik geht vielleicht am charakteristischesten hervor aus der Äußerung des Joh. de Garlandia: daß es ohne diese Verzierungen und Passagen keinen vollkommenen Gesang gebe[3]), und aus der schon anfangs des 14. Jahrhunderts gegen das Überhandnehmen dieser Tonschnörkeleien auftretenden Reaktion, wie sie z. B. in dem Dekret Johannes XXII (1320) zutage tritt[4]). Von den hier genannten Kunstmitteln und Formen, wie *tripla, ochetus, motetus* usw., die das Um und Auf des Schatzes an Ausdrucksmitteln des *discantus* bilden, begegnen uns einige schon Jahrhunderte früher bei den Theoretikern. Der *ochetus* z. B., der *cantus truncatus* oder die *truncatio,* wird von Franco von Köln[5]) genau beschrieben, eben hier (bei Franco, im Texte des Hieronymus de Moravia) finden wir auch die *copula,* den *velox discantus ad invicem copulatus*[6]). Eine sorgfältige Zusammenstellung und eingehende Beschreibung dieses ganzen Apparates von Verzierungen, Passagen und synkopierenden, tonaushaltenden, wiederholenden Figuren[7]) usw. gibt bekanntlich Hieronymus de Moravia (im Kapitel XXV seines tractatus de musica)[8]), aus dessen Ornamentenschatz die Haupttypen schon oben zusammengestellt und erörtert worden sind. Daß auch das Profilationsmoment bei ihm zur Geltung kommt[9]), zeigt, wie selbst in Zeiten überwucherndster Verzierungsfülle die Forderung nach einem architektonischen Regulativ nicht gänzlich zum Schweigen gebracht, höchstens vorübergehend übertäubt werden konnte; eine andere Äußerung dieses Dranges zur Architektonik bzw. zur architektonischen Gliederung ist der bereits oben (am Beispiel der *plica*) erörterte Übergang ur-

[1]) Kuhlo, pg. 27.

[2]) V. f. M. X (Benndorf: Sethus Calvisius usw.) pg. 468 ff.

[3]) Coussem. hist. pg. 60.

[4]) V. f. M. X, l. c. pg. 469.

[5]) Gerb. script. III, pg. 14; bei Coussem. hist. pg. 61 ff. Vd. ibid. die ausführliche nähere Detailbeschreibung des *hoquetus.* Vgl. ferner Niemann l. c. pg. 88 ff.

[6]) Coussem. pg. 60; vd. ibid. nähere, ausführlichere Beschreibung.

[7]) ibid. pg. 64, 68.

[8]) Coussem. script. I, pg. 91 ff.

[9]) ibid. pg. 92: ... *omnes sunt semibreves, excepta penultima et ultima, quae cum reverberatione sumitur* ...

sprünglich bloß ornamentaler Elemente in konstruktive, wie dies besonders die Verwendung des *hoquetus* als Konstruktionsprinzip[1]) beweist und weiter unten, beim analogen Verhältnis von *color, talea* usw. noch ausführlicher zur Sprache kommen wird. Doch sind dies bereits die Kunstmittel und Ausdrucksformen einer neuen Zeit, einer neuen Kunst: des *discantus* und der Mensuralmusik, und sprengen den Rahmen der alten Kunst des gregorianischen Gesangs, weshalb auch ihre Besprechung billigermaßen einem separaten, späteren Abschnitt aufgespart bleiben soll. Mit dem uralten, ehrwürdigen Grundstock der abendländischen Musik, dem gregorianischen Choral, hat die weitere Entwicklung nur mehr mittelbar einen Zusammenhang, insofern sie den Ausgangspunkt und die Grundfundamente, auf denen sie basiert, mit ihm gemeinsam hat; er selbst aber, der eigentliche Grundstamm, ist in dieser Epoche der Musikgeschichte mit seiner unmittelbaren Entwicklung bereits fertig und abgeschlossen.

Überblicken wir nun den gesamten von uns bis hierher verfolgten Entwicklungsgang des abendländischen Kirchengesanges, so ergibt sich folgendes: dieselben Prinzipien, die wir auch schon in den früheren Partien unserer Untersuchung als bei der Entstehung und weiteren Entfaltung der Melodie tätig fanden, dieselben Prinzipien trafen wir auch hier wieder an, nur daß wir hier Gelegenheit hatten, sie genauer bis in kleinere Details zu verfolgen, als uns dies z. B. bei der primitiven Musik oder beim Gesang der großen orientalischen Kulturvölker die Verhältnisse gestatteten. Am schlagendsten und schärfsten tritt uns diese Gleichheit oder Identität der genetischen Faktoren bei der Kadenz- und Melismenbildung entgegen, wo sie zur Entstehung gewisser stereotyper Tonformeln und melodischer Wendungen führt, die wir als Verzierungsformen erkannten. Die Tatsache nun, daß diese Tonbildungen bei allen kleineren Abweichungen und Unterschieden, wie sie die entwicklungsgeschichtliche Differenzierung und die Verschiedenheit nach Ländern, Völkern, Zeiten, Kunstepochen usw. mit sich bringen, doch in gewissen Haupt- und Grundtypen eine auffallende Übereinstimmung, Gleichheit oder Identität mit denen anderer, früherer Zeiten, Völker, Kulturen oder Kunstepochen zeigen, legt, wenn nun zwischen je 2 solchen, zeitlich oder räumlich voneinander getrennten Entwicklungsphasen oder Kulturkreisen eine tatsächlich stattgefundene Berührung oder gar eine kontinuierliche Verbindung nachgewiesen ist, die Annahme nahe, daß die Übereinstimmung der Formen durch eine geistige Erbschaft, durch Überlieferung oder Wanderung von der einen Kultursphäre zu der anderen zu erklären sein dürfte. Wir haben nun schon zu verschiedenen Malen im bisherigen Verlaufe unserer Untersuchungen Gelegenheit gehabt, die auffallende Ähnlichkeit oder Übereinstimmung gregorianischer Melismen und Verzierungstypen mit solchen des orientalischen Kirchengesanges

[1]) Coussem. hist. pg. 61 ff.

und überhaupt der orientalischen Musik zu beobachten. Je reicher nun das Material gregorianischer Gesänge, die man mit denen des Orients vergleicht, ist, um so frappanter und auffallender wird die Übereinstimmung, desto größer und reicher die Anzahl der Beispiele[1]). Und zwar bezieht sich das hier Gesagte natürlich nicht etwa bloß auf Beispiele mozarabischer Melodien[2]), von denen die Übereinstimmung mit dem Habitus der orientalischen, spez. arabischen Melopöie ja selbstverständlich ist, sondern auch auf ambrosianische, gregorianische usw.; Beispiele wie:

[1]) Aus der überwältigenden Fülle des Beweismaterials seien u. a. nur folgende Werke und Stellen angeführt: Dechevrens l. c. III, pg. 386—393, 413 ff., speziell 415, 416, und ibid. documents pg. 15—18 (sämtliche hier angeführten Stellen durchaus ideale Beispiele orientalischer Tonschnörkeleien und Perihelesen), sowie auch viele der übrigen Beispiele ibid., z. B. I. pg. 455—460, III. pg. 21—43, 376 ff. usw. — Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1902 (Kritiken und Refer.: P. Gerhard Gietmann über Dechevrens' „les vraies mélodies Grégoriennes) pg. 197, 203—208. — Riemann: Handbuch der Musikgeschichte I, pg. 16—31, 34—45, 57—62, 67 ff., 74, 102 ff., überhaupt die Notenbeispiele ibid. Kapitel VIII und IX. — Congrès international de la musique usw. Paris 1900, documents usw. pg. 112 ff. (Notenbeilage zu G. Houdards „la notation neumatique"). — Rivista musicale Italiana VI. anno 1899 (G. Houdard: la cantilena Romana) pg. 338 ff. — Kirchenmusikalisches Jahrbuch für 1896, pg. 50—63 (P. Gerh. Gietmann: Rhythmische Gliederung des Chorals) Notenbeispiele pg. 63. — Riemann: Der strophische Bau der Tractusmelodien S. I. M. G. IX, pg. 183 ff. (speziell die Melodietranskriptionen pg. 188—195). — Gregorian music. An outline of musical palaeographie ... by the Benedictines of Stanbrook, London & Leamington, art & bookcompany 1897, pg. 28 ff., speziell pg. 33 ff. — Paléogr. mus. VI, VII, VIII (Melodietranskriptionen und facsimilia: antiphonarium Ambrosianum, ant. tonale missarum usw.). — Rowboth. histor. III, chapt. IV, pg. 134—196, 245 ff., 265 ff., 299—333.

[2]) Notenbeispiele mozarabischer Melodien vd. Fétis IV, pg. 267 ff.




zeigen eine Ähnlichkeit mit orientalischen Melodien und Kirchengesängen, die bei der großen Anzahl der Beispiele jedenfalls nicht zufällig sein dürfte. Ich kann mich hier um so kürzer fassen, als bereits Fétis auf diese Tatsachen aufmerksam gemacht und eine sehr sorgfältige und ausführliche Zusammenstellung diesbezüglichen Beweismaterials gegeben hat[2]). Er hat denn auch hieraus den

[1]) Riv. mus. VI, pg. 338, 339, S. I. M. G. IX, pg. 188—195, Fétis IV, pg. 211, 218, 315, 317, 319 usw.

[2]) Fétis IV, pg. 141 ff., 173, 211—269, 289—334, V, pg. 122 usw.

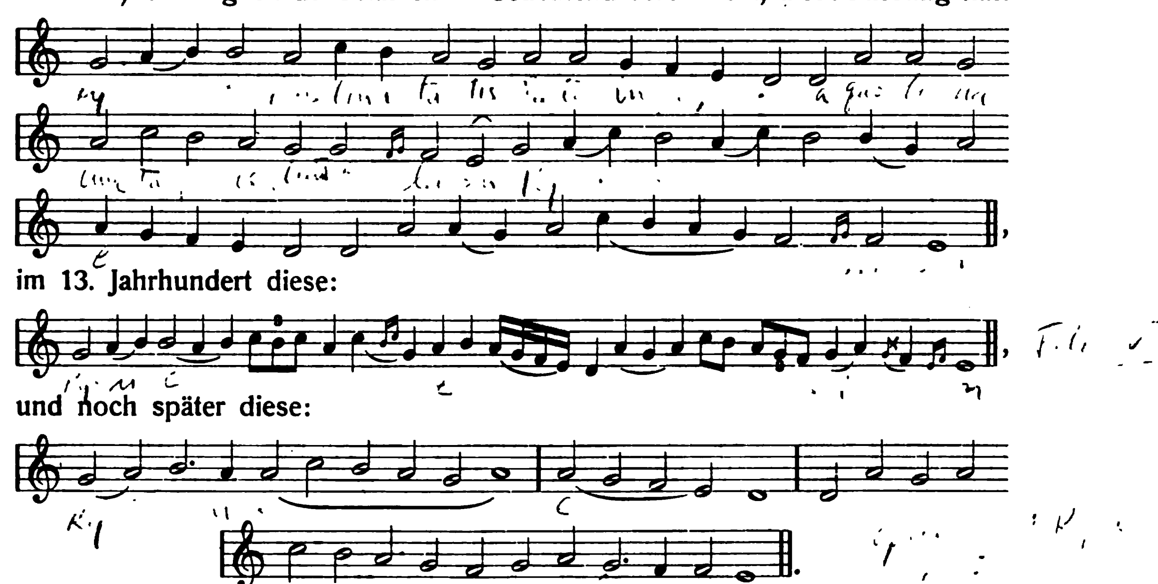
meines Erachtens einzig möglichen Schluß im obigen Sinn gezogen und (soviel ich weiß, als Erster) die Theorie von der orientalischen Provenienz ausgesprochen. In der Tat wird man wohl, angesichts der angeführten Tatsachen, in den abendländischen Kirchengesangsmelismen und -Verzierungsformeln in ähnlicher Weise ein Erbteil altorientalischer Melopöie und ein Herüberwallen altasiatischer Kultur erkennen dürfen, wie dies von dem analogen Verhältnis zur griechisch-römischen Musik schon oben ausführlich erörtert worden ist. Die Frage betr. das Alter des gregorianischen Chorals [1]) nimmt auf dieses Problem keine Ingerenz, da natürlich das Herüberwandern der altorientalischen Melopöie schon längst auch selbst vor den frühesten für erstere in Betracht kommenden Zeitgrenzen angesetzt werden muß (vielleicht eben wieder in dieselbe syrisch-hellenistische Epoche, die uns schon früher beschäftigt hat?). Daß im ambrosianischen Gesang sehr deutlich uralte orientalische Melopöie zutage tritt, hat schon Fétis überzeugend nachgewiesen [2]); daß aber ebenso auch noch durch den vitalianischen, pelagianischen, gelasianischen, gregorianischen usw., ja selbst noch durch den spätgregorianischen Gesang, die Sequenzen, Prosen, mittelalterlichen lateinischen Hymnen usw. sich wie ein roter Faden die uralte morgenländische Melopöie hindurchzieht, zeigen nicht nur zahlreiche Melodiebeispiele [3]), sondern auch die Stellen bei den Theoretikern mit Beschreibungen verschiedener Vortragsmanieren, deren Typen solchen der orientalischen Musik auffallend ähnlich sind. Es sind oben bereits die wichtigsten der Art aufgezählt worden. Selbst an die Manieren noch viel älterer und tieferer Stufen der Entwicklungsgeschichte findet man noch Anklänge. Wenn z. B. in den Sequenzen des Notker, Romanus usw. und auch noch viel später, im deutschen Kirchenlied bis tief ins 15. Jahrhundert hinein, sich so häufig ein portamentoartiges Hinüberziehen von einer Silbe auf die andere — besonders gern am Schlusse eines Abschnittes von diesem in den nächsten (also sozusagen dem *enjambement* der Poetik korrespondierend) — findet, so erinnert dies in mehr als einer Hinsicht an das ähnliche Hinüberschleifen in der primitiven Musik — z. B. am Wortschluß in den neuseeländischen Todenklagen — und im „o zagaroth" der palästinensischen Juden usw. Während in der Urzeit des abendländischen Kirchengesanges (und auch noch im ambrosianischen Gesang, wie es scheint) diese altorientalische Melopöie mit ihrem Tongeschnörkel und ihrer

[1]) Vgl. Kirchenmusikalisches Jahrbuch für 1901, pg. 64 ff. (P. Utto Kornmüller: Gibt es noch echt gregorianische Melodien?), wo sich der Autor im Sinne des nachgregorianischen Ursprungs der Choralmelodien entscheidet.

[2]) Fétis IV, pg. 141 ff.; ebenda pg. 142 auch eine Rekonstruktion des vermutlichen altorientalischen Urbilds.

[3]) Vgl. die bereits vorhin angeführten Werke von Riemann (Musikgeschichte I, 2. Teil, Kapitel VIII und IX ff.), Rowbotham III, pg. 291 ff., 323 ff., 328 ff., 340 ff. usw., Dechevrens I, pg. 92—172, 243—281; (Sequenzen, Prosen, Tropen usw.): 160, 163 ff., 170, 174—214, Fétis und Ambros l. c., S. I. M. G. III, pg. 191, 197, 209 ff. (Fleischer: Zur vergleichenden Liedforschung) usw.

überwuchernden Koloratur in strotzendster Lebensfülle in Blüte stand, läßt sich, je älter die gregorianische Kunst wird, um so mehr ein Erstarren, ein Versteinern der anfangs so leichtflüssigen Tonwellen bemerken: dickflüssig, schwerfällig gleich erkaltender Lava strömt der melodische Fluß dahin, die ursprünglich leichten und beweglichen Schnörkel werden immer schwerer, plumper und wuchtiger, erstarren und versteinern immer mehr. Schon Gevaert hat diesen Versteinerungsprozeß im gregorianischen Gesang beobachtet und fast mit den gleichen Worten ausgesprochen[1]), und Fétis hat ihn an einer Reihe von Beispielen in überzeugendster Weise nachgewiesen[2]); ich erinnere nur an das von ihm zitierte Beispiel jener Kyriemelodie, die im 10. Jahrhundert — wahrscheinlich wegen der (von Joh. Presbyterus und Isidorus Hispalensis erwähnten) Unfähigkeit der Franken — bedeutend vereinfacht, diese Fassung hat:



im 13. Jahrhundert diese:

und noch später diese:

Wie diese uralten Tongänge und Melismen aller folgenden Melodiebildung als Schema oder Gießform zugrunde liegen, so daß die gesamte Melismen- und Ornamentenbildung immer nach dem Modell dieser fertigen Typen erfolgt, wie diese Tongruppen allmählich immer mehr versteinern zu stereotypen Formeln und Wendungen und schließlich sich von dem architektonischen Gerüste der Melodie loslösen, um dann als selbständige, fertige, gleichsam knöcherne Gebilde das Ornament der neueren Musik zu bilden, das alles ist bereits oben des Näheren erläutert worden. In ihnen gelangt die uralte Melopöie des Orients, gleichsam versteinert oder mumifiziert — ein musikalisches Fossil —, auf die Nachwelt.

[1]) Gevaert: histoire usw. I, pg. 390—392.

[2]) Fétis V, pg. 122 ff. Vgl. ibid. IV, pg. 211—334, sowie M. f. M. VII, 1875 (Raimund Schlecht: Bemerkungen zu Hucbalds musica enchiriadis) pg. 66—82 (überall die Notenbeispiele).

## 2. Kapitel.

### Ausläufer und Ableger des gregorianischen Gesanges; das katholische Kirchenlied.

Ein sehr lehrreiches Beispiel dafür, wie aus der Versteinerung uralter orientalischer Melismen und Tonformeln des gregorianischen Gesanges neue melodische Bildungen hervorgehen und so das musikalische Fossil selbst wieder zur Quelle neuen musikalischen Lebens wird, ist die Entstehung der Sequenz. Schon Wolf hat darauf hingewiesen, daß die einzelnen Choräle der Sequenzen in der Regel ganz gleiche oder doch sehr ähnliche Schlußkadenzen haben[1]), und darin ein Kennzeichen der Abstammung der Sequenzen aus der Psalmodie und dem Responsorialgesang erblickt, so daß sie eigentlich als eine Reihe von Tropen zu betrachten seien, zu deren charakteristischen Merkmalen bekanntlich eben auch diese Schlußformeln *(Differenzen* oder *Definitionen)* gehörten[2]). Indem die uralten Jubiluskoloraturen über der letzten Silbe „ja" des Alleluja allmählich immer mehr verschleppt wurden und so anstatt des Eindrucks freudigen Jauchzens vielmehr den langsamer, getragener Kantilenen ohne Worte machten, begriff man schließlich nicht mehr den Zweck dieser Tonschnörkeleien und fing im 9. Jahrhundert an, ihnen Texte zu unterlegen, derart, daß auf jede Silbe je ein Ton kam, wie dies u. a. z. B. Yso seinem Schüler Notker (in dessen *praefatio in sequentiarium*) auseinandersetzt[3]). (Bezüglich der analogen Verhältnisse bei den Hymnen vgl. Radulph von Tongern: De can. obs. prop. 13)[4]). Erinnert man sich nun, das die Allelujakoloraturen von Urzeit her eine Gepflogenheit des Orientes sind, und vergleicht man auf das hin die Melopöie der Sequenzen mit derjenigen der orientalischen Gesänge, z. B. des syrischen, abessynischen, koptischen usw. Kirchengesanges (vgl. die in Tabelle X.A zusammengestellten Notenbeispiele aus Sequenzen von Notker Balbulus, Romanus, Ratpertus, Tuotilo, Ekkehard I., Notker Physicus, Wipo, Berno von Reichenau usw.)[5]) und namentlich Tonformeln wie die nachfolgenden Kadenztypen:

---

[1]) Vgl. Wolf: Über die Lais usw., Musikbeilagen, speziell I—IV, sowie Meister l. c. I, 21 ff. und II, 271 ff., 276, 279, 283, 332, 366 usw. Über die Einförmigkeit der Kadenzenbildung, die durchaus an die Tonfälle der *accentus ecclesiastici* erinnert, vgl. Fl. I, pg. 118.

[2]) Wolf, pg. 293, Anmerkung 131.

[3]) Riemann, Studien pg. 211. Vgl. hierzu Fl. I, pg. 117 und (für das Geschichtliche der Entstehung der Sequenz) Emil Michael S. J.: Geschichte des deutschen Volkes vom 13. Jahrhundert bis zum Ausgang des Mittelalters, IV. Band: Deutsche Dichtung und deutsche Musik während des 13. Jahrhunderts, Freiburg im Breisgau 1906, 2. Abschnitt (pg. 321 ff., speziell pg. 327—331), sowie Clemens Blume: Vom Halleluja zur Sequenz. Kirchenmusikal. Jahrbuch, XXIV. Jahrg. 1911.

[4]) Riemann ibid. pg. 211.

[5]) Nach Schubiger: Sängerschule usw. Exempla Nr. 4, 12, 14, 25, 38 ff. und Meister l. c.




einerseits mit dem modernen Ornament und den Diminutionsformeln, andererseits mit den alten orientalischen Melismen, so tritt die ungemeine, entwicklungsgeschichtliche Bedeutung der Sequenz als Vermittler zwischen diesen und jenen erst klar und scharf hervor. Der von Peter Wagner[2]) erbrachte Nachweis byzantinischen Einflusses auf den gregorianischen Gesang zur Zeit Karls des Großen und seiner Nachfolger, speziell der zweifellosen Benutzung byzantinischer Vorlagen seitens Notkers, Tuotilos usw. bei der Komposition ihrer Sequenzen bedeutet für diese These von der orientalischen Provenienz natürlich keine Widerlegung, sondern vielmehr im Gegenteil eine Stütze, da, wie wir dies schon früher zu beobachten Gelegenheit hatten, ja auch die byzantinische Musik aus der gleichen Quelle, der altorientalischen Melopöie, schöpfte. Die vermittelnde Rolle der Sequenz kommt auch darin in höchst charakteristischer Weise zum Ausdruck, daß sie in ihrem Entwicklungsgang gleichmäßig sämtliche drei Hauptphasen des von uns bisher beobachteten Schemas vereinigt und ausgleichend vermittelt. Denn hervorgegangen aus rein sinnlicher Klangfreude entsprossener Koloratur, dem *jubilus* mit seinen noch ganz primitiv und archaistisch periheletischen, sinnlichen Tongruppen — wie sich denn auch stellenweise an ihr noch deutlich Spuren des alten psalmodischen *tonus currens*[3]) nachweisen lassen, während sonst freilich die alte Tonwiederholungsreihe, von der sich die Hebungen und Senkungen des Akzents abheben, bereits durch melodische Gebilde ersetzt worden ist[4]) —, zeigt sie das

[1]) Zusammengestellt nach Meister l. c. I, 21 ff. und II, 271—366. Vgl. ferner die Notenbeispiele bei Dechevrens l. c. I/II, pg. 159 ff., 170, Schneider: Geschichte des musikalischen Liedes in geschichtlicher Entwickelung, 3 Bde., Leipzig 1863—1865. I, pg. 245 ff., Riemann: Handbuch der Musikgeschichte I. Bd., 2. Teil, pg. 119—123, Rowbotham: history usw. III, pg. 303 ff. (sowie überhaupt book III, chapt. I, pg. 298—308), Schubiger: Sängerschule usw. pg. 37 (Exempla) usw.

[2]) P. W. I, pg. 244, 257 ff., 282 ff.

[3]) Vgl. z. B. u. a. Meister II, 6 ff.

[4]) Fl. I, pg. 118.

syllabisch akzentuierende Prinzip mit im Verlaufe der Entwickelung allmählich immer prägnanterer Herausarbeitung und immer schärferer akzentischer Profilierung, um schließlich, bei gleichzeitig immer markanterem Hervortreten der architektonischen Profilation, ganz in die vier- und achttaktige, symmetrische Konstruktion des deutschen Kirchenliedes, also in absolute Architektonik, aufzugehen [1]). Daß auch das primär-ästhetische Moment in diesem Entwicklungsgang voll und ganz zur Geltung kommt, zeigt ein Blick in jede beliebige Sammlung von Notenbeispielen der Sequenzenmelodien, z. B. auf Formeln wie



Die Entwicklung der Sequenz bietet so recht eine anschauliche Illustration zu dem bereits öfters im Verlaufe unserer Untersuchungen konstatierten Satze, daß das aller musikalischen Entwicklung, der historischen Entwickelung der Musik im allgemeinen zugrunde liegende Schema auch in jeder einzelnen Epoche, jedem einzelnen Abschnitte dieser Entwickelungslinie in entsprechend verkleinertem Maßstabe als Fundament oder Kanon, auf, bzw. nach dem sich die Entfaltung vollzieht, unverändert wiederkehrt. Im einzelnen gestaltet sich dies des näheren folgendermaßen: wir sahen früher, wie im Übergang vom ambrosianischen zum gregorianischen Gesang sich ein Fortschritt vom quantitierenden zum akzentuierenden Prinzip vollzieht — ein Übergang, der aber nicht plötzlich, sondern ganz allmählich stattfindet, indem der zuerst streng

[1]) Für den hier skizzierten Entwickelungsgang vd. außer den bereits angeführten Werken und Schubigers Spizilegien usw. vor allem die sehr instruktiven Notenbeispiele bei Meister II. 6, 7, 47, 51 ff., 69, 109, 115, 121 ff., 238, 259, 311, Wolf l. c. pg. 102 ff.

[2]) Meister II. 121 ff., 238, 259, 311. I. 1, 4, 13, 21, 36, 38, 45 ff.

prosodische Melos sich schrittweise von den Fesseln der Prosodie befreit (— der einfache, unisone Choralgesang der lateinischen Kirche —) und die prosodische Aussprache sich allmählich immer mehr verliert, bis die ältesten gereimten Verse entstehen und zugleich damit der Anfang des Taktmaßes: 2- und 3silbige Zählung, nicht mehr prosodisch gemessene Versfüße[1]). Genau denselben Entwicklungsgang finden wir bei der Sequenz wieder. Nur scheinbar und äußerlich ist sie mit ihrer syllabischen Textbehandlung eine Negierung der Melismatik, „ein Protest gegen die allzufreie Regung des Musikalischen in der Gesangsmelodie“[2]); im tiefsten Grunde ist sie vielmehr gerade deren Triumph und Ausfluß, denn schon ihre Entstehung — durch nachträgliche syllabische Unterlegung von Textworten unter ursprünglich rein vokale Melismen und Koloraturen — beweist die primäre Rolle des Musikalischen, zu dem erst später sekundär die Textworte hinzutreten, wie denn auch, solange die Sequenztexte noch metrisch waren, deren grammatikalischer Akzent dem musikalischen vollkommen untergeordnet war — im Gegensatz zu den Hymnen, bei welchen die Melodien zu den Texten verfaßt wurden. Der nächste, unmittelbare Ausdruck dieser Tatsache ist denn auch, daß ursprünglich in den Sequenzentexten die Silben als solche keine Geltung hatten, d. h. ohne Rücksicht auf ihre prosodische Länge oder Kürze nur durch die Geltung des Tones, dem sie entsprachen, durch die musikalische *arsis* und *thesis* bestimmt wurden und daher für unter sich gleich *(pariles)* galten[3]). Erst allmählich und schrittweise wird dann die akzentische Profilation herausgearbeitet, um schließlich immer mehr und mehr der durchdringenden architektonischen Profilation Bahn zu brechen[4]). So sind z. B. die nach dem Akzent gebauten lateinischen Verse mittelalterlicher Gedichte nur teilweise vom Akzent beherrscht: nur Versschluß und Cäsur stehen unter dem Gesetz des Akzentes, während im übrigen die Silben nur gezählt werden. „Es kann natürlich der ganze Vers akzentuierend gebaut sein, notwendig aber ist es nur am Schlusse und in der Cäsur“[5]). Wie immer und überall, so treten also auch in der Entwicklungsgeschichte der Sequenz die ersten Ansätze architektonischer Profilation — als deren Vorstufe wir schon früher ja auch die akzentische erkannten — an den beiden Kardinalstützpunkten der melodischen Konstruktion, Anfang und Ende, auf. Demgemäß kann man den auch an den Sequenzen ihrer Form nach zwei

---

[1]) Vd. Wolf pg. 83 ff. und Fr. Xav. Krause l. c. ibid.; vgl. auch A. II, pg. 59, 60 ff.

[2]) P. W. I, pg. 80 ff.

[3]) Wolf pg. 102 ff. und 107 ff., Meister I, pg. 122.

[4]) Vd. sämtliche bei Meister l. c., Schubiger, Rowbotham usw. zusammengestellten Notenbeispiele von Sequenzmelodien aus verschiedenen Entwickelungsperioden, die alle den oben geschilderten Prozeß deutlich erkennen lassen. Vgl. ferner noch: M. Enneccerus: Versbau und gesanglicher Vortrag des ältesten französischen Liedes, Frankfurt a. M. 1901 (Verlag von F. Enneccerus) Kap. 2 ff. (die Ausführungen über das Verhältnis von Vers und Rhythmus der Eulaliasequenz und der Sequenzen überhaupt usw.).

[5]) Bartsch l. c. pg. 73 und 184.

Hauptarten, eine ältere und eine jüngere, unterscheiden, deren erstere, noch ganz prosaartig, deshalb vorzugsweise als Prosen bezeichnet wird, während die zweite die eigentlich strophisch gebauten, durchaus gereimten Sequenzen inbegreift. Während jene den Rhythmus noch wenig markiert, die strophische Abteilung kaum erkennbar zeigen und entweder noch ganz reimlos sind oder nur in den Schlüssen mehrerer oder aller Langzeilen assonieren oder zwar schon hin und wieder, meist aber noch regellos durchklingende Mittelreime haben, zeigen die späteren Sequenzen einen auch ohne die Melodie deutlich vernehmbaren Rhythmus und eine deutlich erkennbare, eigentlich strophische Konstruktion [1]). Man erkennt also bereits deutlich die Richtungslinie dieses Entwickelungsprozesses: ausgehend von einem Stadium rein quantitierender Messung, gelangt er zunächst zu einer Phase gänzlicher Neutralisierung der Werte derselben, einem Stadium, für das alle Silben an und für sich ohne jeden sozusagen individuellen Wert und darin (in dieser individuellen Farblosigkeit) gleich sind und ohne jede Rücksicht auf prosodische Länge oder Kürze einfach nur nach der Stellung des ihnen entsprechenden Tones (in *arsis* oder *thęsis*) gewertet werden. Hierin — in dieser Rücksichtnahme auf den Ton, nicht die textliche Silbe — liegt also schon der erste Annäherungsschritt zur reih musikalischen Wertung. Ein weiterer solcher liegt im Übergang zum akzentuierenden Prinzip, d. i. also schon zur musikalischen Architektonik und Konstruktion, insofern die akzentische Profilation bereits als die erste, früheste und tiefste Stufe architektonischer Profilation, sozusagen als eine Architektonik engster Bogen, eine Miniaturarchitektonik, deren rhythmische Konstruktionsbogen die einzelnen Silben sind, aufgefaßt werden darf. (Man erinnere sich an die früher zitierten Ausführungen Dom Pothiers, Bernouillis, Peter Wagners usw. über die ordnende, gruppierende, zentralisierende Funktion des Akzents den unbetonten Silben gegenüber!) Der dritte und entscheidende Schritt endlich liegt im schließlichen Durchdringen zur strophischen Disposition, und mit ihm ist der Übergang in die musikalische Architektonik vollzogen. Den deutlichsten Ausdruck findet dieser Übergangsprozeß in der Entwickelungsgeschichte des Reims, der nichts anderes ist als der früheste, roheste Versuch, die architektonischen Dispositionspunkte zu markieren [2]). Je tiefer eine Kulturstufe, je enger daher die geistige Gesichtsweite und je mühsamer der Übergang von einem eben im Blickpunkte der Aufmerksamkeit befindlichen Gedanken, Wort, Satz usw. zu einem andern, neuen, erst emportauchenden ist, um so enger sind dann auch die rhythmischen Bogen der entsprechenden lautlichen Äußerungen, um so größer ist die Schwierigkeit oder Unmöglichkeit größerer Perioden, weiterer konstruktiver Bogenwölbungen. (Es ist diese Erscheinung nichts

[1]) Wolf l. c. pg. 102 ff. uud 107 ff.

[2]) Vgl. die wertvollen diesbezüglichen Ausführungen über Reim und Strophenbau bei Diez: Poesie der Troubadours, Zwickau 1828, pg. 88, Riemann, Studien pg. 213, und Wolf l. c. pg. 14 ff., auf die sich die nachfolgenden Ausführungen stützen.

anderes als das peinlich genaue Korrelat der bereits öfters im Verlaufe unserer bisherigen Beobachtungen konstatierten analogen Tatsachen auf musikalischem Gebiete: des Gesetzes der zunehmend immer weiteren Intervallschritte in melodischer und der immer größeren rhythmischen Bogenwölbungen in rhythmischer Hinsicht bei fortschreitender Entwickelung.) Demzufolge ist das Charakteristikon tieferer Kulturstufen die enge Zusammenkoppelung oder ununterbrochene, gleichmäßig fortlaufende Verbindung von Worten, Versen usw., wie dies z. B. noch die Alliteration, die volksmäßigen Reime u. dgl. veranschaulichen; je höher die Kulturstufe, um so mehr wird eine Emanzipation von dieser primitiven Engbogenarchitektonik bemerkbar, um so weiter werden die architektonischen Wölbungen, um so mannigfaltiger und schwerer zu übersehen die Kombinationen in der Gliederung der einander korrespondierenden architektonischen Abschnitte. Wenn z. B. die Volkspoesie 2 oder mehr gleichartige Verse ununterbrochen zusammenreimt und mit dem Verse den Gedanken oder ein Glied desselben schließt, so kettet die Kunstpoesie auch ungleiche Verse und Reime ineinander[1]). Da die Wiederkehr gleicher lautlicher oder klanglicher Elemente (Konsonanten, Vokale, Töne) erfahrungsgemäß stets die Aufmerksamkeit auf sich zieht und so eine Verbindung zwischen den durch sie bezeichneten Stellen bewirkt, so tritt naturgemäß denn auch dieser Gleichklang an allen solchen Stellen auf, wo die architektonische Gliederung empfunden und hervorgehoben werden soll; je nachdem nun in einer Kulturstufe oder in einem bestimmten Völkerkreis das konsonantische oder vokalische Element der Sprache mehr bevorzugt wird oder ausgebildet ist, wird dann Konsonantengleichheit *(Alliteration)* oder Vokalgleichheit *(Assonanz,* Reim*)* zur Markierung der architektonischen Bogenwölbungen verwendet. Bei Völkern mit konsonantenreichen Sprachen (z. B. den germanischen) und auf einer relativ noch tieferen Kulturstufe, wo die Denkbewegung noch eine schwerfällige, mühsame ist, die Gedankenverbindung sich daher noch schrittweise von Wort zu Wort fortspinnt (z. B. in der altgermanischen Kultur) wird dann z. B. die *Alliteration,* bei Völkern mit vokalreichen Sprachen (z. B. den romanischen) und auf höherer Kulturstufe, wo die Gedankenverbindung schon weiterer Verknüpfungen und höherer architektonischer Bogen fähig ist, der Reim im obigen Sinne funktionieren. (Und auch das Auf-demselben-Tone-Verweilen und ihn Wiederholen in der primitiven und archaistischen Musik findet hierdurch ganz folgerichtige Aufklärung: insofern es sich hier um Stufen handelt, auf denen das primitive Denken in seiner Schwerfälligkeit unbeweglich auf demselben Gedanken verharrt und nur schwer sich davon zu lösen vermag.) In der deutschen Poesie vollzieht sich um die Mitte des 9. Jahrhunderts der Übergang von der *Alliteration* zum Reim, der dann in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts zur Herrschaft gelangt; in Notkers Sequenzen tritt er noch erst vereinzelt auf[2]). Musikalisch

[1]) Diez l. c. pg. 88, Riemann pg. 213.

[2]) Bartsch l. c. pg. 129.

kommt er zum Ausdruck als melodischer Refrain, d. i. als Wiederkehr ein und derselben Tonformel *(Finalkadenz, Melisma)* am Schlusse der einzelnen Abschnitte (Choräle) der Sequenz entweder ganz unverändert oder mit nur kleinen Abweichungen[1]). Als einer der ältesten, wenn nicht der älteste Refrain darf wohl das Halleluja angesehen werden, das später nur am Anfang oder zu Ende, d. h. am Schlusse der ersten oder letzten Langzeile oder Halbstrophe, gesungen wurde[2]). Für die Entwicklungsgeschichte ist der Refrain schon darum von Wichtigkeit, da sich an ihm, an der Ausdehnung seiner Melismen usw. wie an einem Gradmesser für jede einzelne Entwicklungsepoche der jeweilige Stand der Entfaltung der musikalischen Architektonik ablesen läßt: je schärfer die architektonische Profilation durchgeführt ist, um so sorgfältiger sind die musikalischen Reime ausgearbeitet, um so gewissenhafter korrespondieren sie hinsichtlich Melismenausdehnung, Reihenfolge usw. dem Verhältnisse der ihnen entsprechenden architektonischen Glieder zueinander. Noch bis in die Musik der Minnesinger, Meistersinger, in das deutsche Kirchen- und Volkslied usw. hinein behält der Refrain diese seine wichtige Rolle bei[3]), und wir werden noch des öfteren gelegentlich auf ihn zurückkommen müssen. Vom Ende des 11. Jahrhunderts ab ungefähr vollzieht sich dann endlich die letzte Phase des vorhin erwähnten Prozesses: der Übergang der Sequenzen in die musikalische Architektonik, in die absolute Konstruktion. Die Sequenzen und Tropen, die ursprünglich eigentliche Prosen, rezitativisch-syllabische Gesänge (wenn auch mit den oben erwähnten Einschränkungen) gewesen waren, erhalten immer mehr symmetrische Form, nehmen immer strengere, kunstreichere Mensur an. Die Silben werden genau gezählt, die Akzente erhalten einen ganz bestimmten Platz in der melodischen Architektonik, die einzelnen Glieder (Choräle) werden immer strenger symmetrisch abgezirkelt und zugeschnitten — wie dies alles bereits bei den Sequenzen Adams v. St. Victor deutlich zutage tritt —, und so ist der Übergang in die Mensuration vollzogen, die Mensur gegeben[4]). Bevor wir aber auf diese eingehen, empfiehlt es sich, vorerst die gregorianische Melopöie bis in ihre letzten Ausläufer hinein zu verfolgen.

In erster Linie sind hier als ein solcher Ableger des gregorianischen Gesanges die Gesänge der geistlichen Schauspiele des Mittelalters, der Mysterien und Schuldramen, anzuführen[5]). Die reichen Melismen und Koloraturen, wie

[1]) Vd. die zahlreichen Beispiele musikalischer Refrains in der Sequenz bei Wolf pg. 196 bis 198, Anmerkung 36 und 37; vgl. ferner Bartsch pg. 182 ff. und Meister I, pg. 122.

[2]) Vd. Wolf pg. 196, Anmerkung 36.

[3]) Über die Entwickelungsgeschichte des Refrains vd. die ausführliche Darstellung bei Wolf pg. 18 ff.

[4]) Vd. Dom Pothier-Kienle pg. 188 ff.

[5]) Vgl. Coussemaker: Les drames liturgiques du moyen âge, Rennes 1860, (mit notierten Gesängen) und Mone: Schauspiele des Mittelalters, Karlsruhe 1846 (Texte), sowie Fétis IV, pg. 488 ff., V, pg. 36 ff., 109—148 ff., A. II, pg. 298 ff. — Anselm Schubiger: Musikalische Spizilegien usw. Berlin 1876 (Liepmannsohn) pg. 20 ff. und 43—76 (lateinische Gesänge aus

sie in den altfranzösischen Mysterien, in Osterspielen (z. B. der Handschrift der Prager Univers.-Bibl. aus dem 14. Jahrhundert usw.), Marienklagen, italienischen Prozessionales usw. in Hülle und Fülle auftreten, wie z. B.:



[1]) usw.

zeigen den aus den gregorianischen liturgischen Gesängen und den Sequenzen

liturgischen Dramen vom 12. bis 14. Jahrhundert) sowie auch pg. 101 ff. und 127 ff. — M. f. M. IX, 1877, pg. 1 ff., 17 ff., 24 ff. (Bohn: Melodien aus der Marienklage, dem Theophilusschauspiel usw.). — Josef Mantuani: Geschichte der Musik in Wien (3. Bd., 1. Hälfte der Geschichte der Stadt Wien, Wien 1907, Holzhausen), pg. 202 ff., 319 (Melodien aus dem ältesten Wiener Passions- oder Osterspiel — 13. Jahrhundert — und aus Wiener Passionsspielen des 15. Jahrhunderts). — M. f. M. VII, 1875, pg. 134 ff., 146 ff. (Raim. Schlecht: Besprechung von Dr. Otto Schönemanns Herausgabe von „Sündenfall und Marienklage", zwei niederdeutschen Schauspielen). — Pailler: Weihnachtslieder und Krippenspiele, Innsbruck 1881—1883. — Milchsack: Die Oster- und Passionsspiele usw. Wolfenbüttel 1880. — Weinhold: Weihnachtsspiele und -lieder. Graz 1870. — Hartmann und Abele: Volksschauspiele, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1880. — Ri. I, 2. Teil, § 48, pg. 275 ff.

[1]) A. II, pg. 298—306, Fétis IV, pg. 488 ff.

her wohlbekannten melodischen Bautypus. Analog dem oben erwähnten Versteinerungs- oder Erstarrungsprozeß der gregorianischen Melismen kann man auch hier, je mehr man sich dem 16. Jahrhundert nähert, ein immer mehr zunehmendes Erstarren und Versteinern der ursprünglich flüssigen und leichten Koloraturen beobachten: die Tonbewegung wird schwerfällig und dickflüssig, die Notenwerte werden immer wuchtigere (Pfundnoten), und ursprünglich ganz leichte Tonschnörkeleien werden zu gewichtigen, streng mensurierten, später (im 15. Jahrhundert und der darauffolgenden Zeit) sogar gewissenhaft kontrapunktisch behandelten, steinernen Tongefügen. Man kann diesen Verlauf an den deutschen und lateinischen Schulliedern[1]) und Schuldramen[2]) bis tief in das 16. Jahrhundert, bis in die lateinischen Odenkompositionen der Humanisten hinein, bequem verfolgen. So zeigen die Melodien schweizerischer Dramen (Luzerner Osterspiel usw.) von 1553, 1583 usw., die Chorgesänge der Schuldramen von Dasypodius, Reuchlin, Celtes, Chelidonius, Makropedius, Rebhuhn, Senfl, Georg Rollenhagen, Hegendorf, Hayneccius usw. die altvertraute gregorianische Melopöie, nur gleichsam versteinert zu langen, schweren Pfundnoten, wie z. B.:


[3])

(daß zugleich in allen diesen Gesängen durch lange Kadenzmelismen auf der vorletzten Silbe fast jeder Versschluß profiliert ist — man sehe z. B. nur Rebhuhns „Susanna"![4]) —, sei hier nur nebenbei bemerkt; sie können, nebst den Finalkadenzmelismen des liturgischen gregorianischen Gesangs, den Refrains der Sequenzen und den langen Koloraturen, „Blumen", an den Versschlüssen der Meistergesänge als ideale Schulbeispiele für die verschiedenen Entwicklungsphasen der Melismenprofilation gelten). Noch weiter ist die Versteinerung der alten orientalisch-gregorianischen Melopöie in der lateinischen Odenkomposition des 16. Jahrhunderts gediehen, in den horazischen Oden eines Paul Hofheimer, Petrus Tritonius, Ludwig Senfl usw.[5]), wo die althergebrachte,

[1]) Vgl. Schubiger, Spizilegien pg. 112 ff.

[2]) Vgl. M. f. M. XXII, 1890, pg. 67 ff. (Willibald Nagel: Die Musik in den schweizerischen Dramen des 16. Jahrhunderts) speziell pg. 73—83 (Notenbeispiele). — ibid. XXI, 1889, pg. 109 ff. (Nagel: Die Chöre aus „Philargyros" von Petrus Dasypodius) speziell Notenbeispiele pg. 110 ff. — V. f. M. VI (R. v. Liliencron: Die Chorgesänge des lateinisch-deutschen Schuldramas) pg. 353—387 (Notenbeispiele) usw.

[3]) Liliencron l. c. (V. f. M. VI) pg. 366 und 367.

[4]) ibid. pg. 365 ff.

[5]) Vd. V. f. M. III (R. v. Liliencron: Die horazischen Metren in deutschen Kompositionen des 16. Jahrhunderts), A. III, pg. 388 ff. und Mantuani, Geschichte der Musik in Wien pg. 399 ff. und 458 (durchaus die Notenbeispiele). Vgl. Eduard Bernouilli: Aus Liederbüchern der Humanistenzeit. Eine bibliographische und notentypographische Studie. Mit 33 Notenbeilagen. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1910.

schrittweise sich gleichsam vorwärts tastende und um einen Mittelton sich drehende, periheletische Stimmbewegung — wie sie vom gregorianischen Choral und wahrscheinlich schon von der antiken Musik her dem mittelalterlichen Menschen vertraut war und daher von ihm auch in der außerliturgischen Musik gewahrt wurde[1]) — zwar ganz unverändert aller Stimmführung zugrundeliegt, sich jedoch nur in großen, schweren Notenwerten vollzieht; so wendet z. B. Senfl nur die *brevis* und *semibrevis* an, nur die letzte Silbe läßt er gerne in einer Ligatur breit austönen[2]). (Also letzter Rest der alten Melismenprofilation der architektonischen Stützpunkte!) Wie schwer das musikalische Denken selbst noch des 16. Jahrhunderts sich von der altvererbten orientalisch-gregorianischen Melopöie emanzipieren konnte, illustriert übrigens wohl am besten die Tatsache, daß noch Luther bei seinen Bemühungen um die musikalische Liturgie des evangelischen Gottesdienstes[3]) völlig in den alterprobten Geleisen der gregorianischen Melopöie (Rezitation, Kadenzierung usw.) wandelte (— nur die Melismatik nahm er nicht herüber —) und daß u. a. z. B. noch in Jakob Reiners Passionsmusik[4]) die alte periheletische Melopöie des gregorianischen Gesanges in der ganzen hölzernen Steifheit der humanistischen Odenkomposition des 16. Jahrhunderts nachklingt. Von den analogen Verhältnissen bei der Melopöie des hugenottischen Kirchengesanges usw. wird noch später ausführlicher die Rede sein.

Dasselbe, was von den Gesängen der geistlichen Schauspiele und Schuldramen usw. gesagt wurde, gilt auch von den übrigen außerliturgischen Gesängen und vom geistlichen Volkslied, nur daß bei letzterem als zweite genetische Komponente das nationale Volkslied mit all seinen Merkmalen des Volksmäßigen (also der engbogigen Architektonik, der starkbetonten Hervorhebung der symmetrischen Gliederung usw.)[5]) bestimmend hinzukommt. Im allgemeinen kann man hierbei beobachten, wie die reiche Koloratur und Ornamentik, die vom Altertum und von den Byzantinern übernommen worden war, nun immer

---

[1]) Vgl. V. f. M. VII (Paul Eickhoff: Eine aus dem Mittelalter überlieferte Melodie zu Horatius III, 9) pg. 112 ff. und ibid. III, pg. 472 ff. (Kritiken und Referate; Hans Müller: Eine Abhandlung über Mensuralmusik in der Karlsruher Handschrift), Notenbeispiele, sowie die bei Schubiger: Spizilegien III. Teil, pg. 100—134 mitgeteilten Melodien außerliturgischer Gesänge vom 10. bis 15. Jahrhundert; ferner desgleichen die bei Kiesewetter (Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges, Anhang) und Mantuani l. c. (Anhang) veröffentlichten Notenbeispiele mittelalterlicher und antiker weltlicher Gesänge.

[2]) A. III, pg. 388.

[3]) Vgl. V. f. M. VI (R. v. Liliencron: Das non moriar aus Luthers „schönem Confitemini"), pg. 126 ff. und S. I. M. G. III, pg. 647—670 (Joh. Wolf: Luther und die musikalische Liturgie des evangelischen Hauptgottesdienstes), spez. pg. 659—668 (durchaus die Notenbeisp.).

[4]) Vd. M. f. M. V, 1873, pg. 179 ff. (Ottmar Dreßler: Zur 5- oder 4stimmigen Passion von Jakob Reiner) Notenbeispiele.

[5]) Vgl. die bereits früher zitierten Ausführungen bei Riem. Std., pg. 213 ff., Wolf pg. 14 ff., 102 ff., 196 ff. und Diez l. c. pg. 88.

mehr zurückgedrängt und aufgehoben wird: die langen Melismenschnörkel werden weggeschnitten[1]) oder sie gehen — im Sinne des oben erörterten Versteinerungsprozesses — in die melodische Konstruktion auf. Zwei Arten von Stellen sind es, auf die sich die nunmehr allmählich zu kleinen Tonbiegungen oder ganz kurzen Melismen zusammengeschmolzenen ehemaligen ausgedehnten Tonschnörkeleien fast ausschließlich zurückziehen: die Versschlüsse und die stark akzentuierten, besonders hervorgehobenen Silben (also die beiden großen Haupttypen aller Profilation: akzentische und architektonische, bleiben auch jetzt noch wohl gewahrt!). Dies gilt wenigstens vom deutschen und zum größten Teil vom französischen geistlichen Volks-[2]) und weltlichen Lied (auch die Gesänge der Déchanteurs, Troubadours usw., eines Adam de la Hale, Thibaut de Navarre usw. zeigen dies Prinzip klar und deutlich ausgeprägt); im übrigen machen sich natürlich die nationalen Verschiedenheiten der verschiedenen Völker und Rassen gerade hier sehr bemerklich, insofern im Gegensatz zu den beiden eben angeführten Beispielen bei anderen Völkern der Unterschied zwischen der liturgischen und Volksliedmelopöie oft viel weniger in die Augen fallend ist und das Charakteristikon des Volksmäßigen sich bisweilen fast nur auf die knappe, straffe Rhythmik (vier- oder achttaktige, oder allgemeiner: strophisch symmetrische Engbogenarchitektonik) beschränkt, während die Melopöie sonst noch durchaus die alte periheletische, nur durch ganz kleine Tonschritte vermittelte Stimmbewegung der gregorianischen Choralkunst übernommen hat. Man vergleiche z. B. nur Denkmäler altspanischer geistlicher Musik des 12. Jahrhunderts[3]) oder Melodien der *laudi, laudes* Italiens vom 14. bis 16. Jahrhundert[4]) oder altfranzösischer geistlicher Musik[5]) mit gleichzeitigen Volksliedern der betreffenden Nationen, um sich hiervon und von dem noch durchaus alle wesentlichen Eigentümlichkeiten der gregorianischen Tonbewegung (Tonwiederholung, Perihelese, ganz kurze Intervallschritte usw.) auf-

---

[1]) Fétis V, pg. 96 ff.

[2]) Vgl. z. B. die bei Fétis V, pg. 144 ff. gebrachten Notenbeispiele altfranzösischer Weihnachts- und Wiegenlieder (Noëls) aus dem 13. und 14. Jahrhundert, desgleichen flämische, deutsche geistliche Volkslieder derselben Zeit usw.

[3]) Vd. Don Federico Olmeda: memoria de un viaje a Santiago de Galicia o examen critico musical del codice del papa Calisto II., perteneciente al archivo de la catedral de Santiago de Compostela. Burgos 1895 (mit einer Notenbeilage), III. Abschnitt, pg. 13 ff. (über den Stand der liturgischen Musik im 12. Jahrhundert).

[4]) Vd. Riv. mus. It. XVI, fasc. 1 (Domenico Alaleona: le laudi spirituali Italiane nei secoli XVI.e XVII.e il loro rapporto coi canti profani) pg. 1—54, spez. die Notenbeispiele pg. 18 ff., 30 ff.; ferner A. II, pg. 292, Weckerlin: écho du temps passé, (Paris, Flaxland) Nr. 7 (Melodie: alla trinità beata aus dem 15. Jahrhundert), Fétis V, pg. 282 und Burney II, pg. 328.

[5]) Vgl. Abbé Cherval: La musique religieuse à Notre Dame des Chartres (in Mémoires de musicologie usw., Paris, édition de la „schola") pg. 49 ff., spez. pg. 52 (betr. spätere Gestaltung des gregorianisch-liturgischen Gesanges im 10., 11. Jahrhundert usw.) und A. Gastoué: la musique à Avignon et dans le comtat du XIV.e au XVIII.e siècle. Riv. mus. XI, 1904, pg. 265 ff., XII, 1905, pg. 555 ff. und 768 ff.

weisenden Charakter der Melopöie zu überzeugen. Daß, wenn dies schon von der Kunst hochstehender Kulturvölker wie der Franzosen, Italiener, Spanier usw. gilt, das Gleiche um so mehr für den Gesang von Rassen oder Völkern zutrifft, die — wie z. B. die Czechen und überhaupt die Westslaven — damals erst anfingen, in das europäische Kulturleben einzutreten, in das sie von den Deutschen als deren Schüler eingeführt wurden, ist einleuchtend. In der Tat weisen denn auch die uns erhaltenen Reste altböhmischer liturgischer Gesänge, geistlicher Volkslieder, Melodien aus Volksschauspielen usw.[1]) aus der Zeit vom 10. bis 15. Jahrhundert (z. B. die Adalbertushymne[2]), das Wenzelslied[3]), die Gesänge der mährischen Brüder[4]) usw.) in ihrer Melopöie deutlich 2 ganz verschiedene Wurzeln auf, aus deren Zusammen- und Verwachsen das altböhmische geistliche Volkslied hervorgegangen ist, nämlich 1. die gregorianische Melopöie, und 2. das spezifisch slawisch- (und zwar czechisch-) Volksmäßige. *Mutatis mutandis* läßt sich dies übrigens von dem geistlichen Volkslied aller europäischen Völker sagen: überall geht dieses aus der Mischung gregorianischer Melopöie mit dem Volkslied hervor, sei es, daß liturgische Melodien in den Volksgesang übernommen und hier in volksgemäßem Sinne umgestaltet werden, oder umgekehrt. Ich habe schon an einem anderen Orte[5]) Gelegenheit gehabt, auf solche Umgestaltungen liturgisch-gregorianischer Melodien in volksmäßigem Sinne und auf aus dem Geiste gregorianischer Melodik heraus erfundene Volksgesänge aufmerksam zu machen und an Notenbeispielen zu veranschaulichen. Wie im deutschen geistlichen Volkslied noch die gregorianische Melopöie und Melismatik nachklingt, zeigen deutlich Stimmbewegungen wie die nachfolgenden aus dem Melker Marienlied (12. Jahrhundert):



[1]) Vgl. Richard Batka: Studien zur Geschichte der Musik in Böhmen. 2 Hefte, Prag 1901 und 1904; ders.: Geschichte der Musik in Böhmen. 1. Bd. Prag 1906 (Verl. Heinrich Mercy Sohn, Prag), spez. Kap. I, pg. 59 ff., 117 ff., Kap. II, Abschnitt 4, Kirchenmusik. Jahrbuch 1887, pg. 26—36 (P. Guido Maria Dreves S. J. Beiträge zur Geschichte des deutschen Kirchenliedes), S. I. M. G. VII, pg. 41—69 (Zdeněk Nejedly: Magister Zavišе und seine Schule), spez. Notenbeispiel pg. 50 (altböhmische Tropen aus dem 14. Jahrhundert), Christ. R. v. Elvert: Geschichte der Musik in Mähren und österreich. Schlesien, mit Rücksicht auf die allgemeine, böhmische und österreichische Musikgeschichte, Brünn 1873.

[2]) Vd. Batka, Std. I, pg. 15 ff., Geschichte I, pg. 15 ff , Mantuani l. c. pg. 191, Dreves c. pg. 28 ff., A. II, pg. 114 ff., Elvert l. c. pg. 63 ff.

[3]) Vd. Batka, Std. II, pg. 18, Geschichte pg. 59 ff., Dreves pg. 29 ff.

[4]) Vd. die bei Weckerlin: écho usw. Nr. 8 mitgeteilte Melodie der mährischen Brüder aus dem 15. Jahrhundert. Vgl. dazu Elvert l. c. pg. 135 ff.

[5]) S. I. M. G. IV (Alte Weihnachts- und Ostergesänge auf Lussin) pg. 543, 557, (Volkslieder in Lussingrande) pg. 610 ff., 631 ff. und ibid. VI, (Alte Kirchengesänge der ehemaligen Diözese Ossero) pg. 543, 557. Vgl. K. B. 1909, pg. 261 ff. (Otto Andersson: Altertümliche Tonarten in der Volksmusik usw.).


[1]),

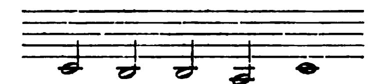
sowie jeder Blick in die nächstbeste Sammlung von Melodien geistlicher Volkslieder[2]), und Tongruppen wie



(aus einem Kindelwiegenlied des 16. Jahrhunderts)[3]) sind sprechende Illustrationen einerseits für den oben erörterten Prozeß der Versteinerung der alten gregorianischen ornamentalen Melismen zu architektonisch-konstruktiven Gebilden (genau wie uns auch die uralte, an das primitive Portamento anknüpfende gregorianische Glissandofigur



des Melker Marienliedes vier Jahrhunderte später in der kontrapunktischen Kunst der alten Niederländer, zu der streng kanonisch kontrapunktierten Kadenzformel



erstarrt — also gleichsam versteinert zu schweren Pfundnoten —, wiederbegegnet!), andererseits für den sich in dieser Epoche bereits vollziehenden Übergang der architektonischen Melopöie in die Diminution, d. i. in fertige, feststehende, gleichsam in verkleinertem Maßstabe das melodische Bild wiederprägende Tonformeln, das heutige Ornament. (So ist denn auch einerseits der später in der italienischen Gesangsschule des 16. und 17. Jahrhunderts auftretende Triller:

---

[1]) Mantuani l. c. pg. 415 ff.

[2]) Vgl. (außer den noch weiter unten angeführten Werken): Kirchenmusik. Jahrbuch für 1887, pg. 65 ff. (Wilhelm Bäumker: Ein uraltes deutsches Kirchenlied), ibid. für 1888, pg. 29 bis 39, 1889, pg. 24—30 und 1891, pg. 35—41, (P. Guido Maria Dreves: Beiträge zur Geschiche des deutschen Kirchenliedes) — K. E. Schneider: Das musikalische Lied usw. — Mantuani l. c. pg. 172—194, 292—314, 415 ff. (Notenbeispiele: Melodien aus dem 13. bis 16. Jahrhundert). — Fétis V, pg. 148 ff. — Wilhelm Bäumker: Das katholische deutsche Kirchenlied. Freiburg, Herder, 1883. — C. S. Meister: Das deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen, Freiburg, Herder, 1862, ferner noch die vereinzelten Beispiele bei A. l. c., Rowbotham usw. Für die strophische Textstruktur vd. Philipp Wackernagel: Das deutsche Kirchenlied von der ältesten Zeit bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts. 5 Bde., Leipzig, Teubner, 1864—1877 und Joseph Kehrein: Kirchen- und religiöse Lieder aus dem 12. bis 15. Jahrhundert. Paderborn, Ferdin. Schöningh, 1853.

[3]) M. f. M. II, 1870 (Franz Witt: Liedertexte aus dem 16. Jahrhundert). Notenbeisp. pg. 33 und 40.



und unser heutiger Triller mit Nachschlag




nichts anderes als das notengetreue Abbild — in verkleinertem Maßstab — der vorhin angeführten Stelle aus dem Kindelwiegenlied, und von hier zu den *flores subiti* des Hieronymus de Moravia und zu den uralten gregorianischen Trillertypen andererseits ist der Weg nicht schwer zu finden.)

Der Übergang zu dem volksmäßigen Prinzip der Isometrie und symmetrischen Architektonik, wie es im geistlichen deutschen (niederländischen usw.) Volkslied (und übrigens auch in der zeitgenössischen höfischen Poesie und Musik)[1]) in nahezu idealer, schulbeispielmäßiger Verkörperung zutage tritt, vollzieht sich, wie wir vorhin sahen, schon in den Sequenzen: in der späteren Zeit nähern sich diese der Liedform, die einzelnen Absätze gleichen einander in Länge und Melodie immer mehr, die Prosa wird durch metrische Formen und den Reim ersetzt, wie dies die Sequenzen Adams v. St. Victor zeigen, und der Änderung des Textes korrespondiert eine solche der Melodie, an Stelle des freien Prosarhythmus tritt der metrische[2]). Entwicklungsgeschichtlich ist dieser Übergang zur Isometrie darum von höchster Bedeutung, da in dieser schon der ganze weitere Entwicklungsplan mit seiner Tendenz zur Profilation, also implicite zur Stellung der Ornamentik des 17. und 18. Jahrhunderts und zu ihrer Rolle als architektonisches Profilationsmittel, vorgezeichnet liegt. Denn schon Westphal[3]) hat nachgewiesen, wie jede architektonische Gliederungseinheit sich aus einem *cresc.* und *decresc.* < > zusammensetzt und so die Tendenz zur Hervorhebung eines Punktes höchster Stärke, also zur Akzentuierung, in sich trägt, und Lussy[4]) hat durch seine Unterscheidung von metrischem Akzent (d. i. Akzent des einzelnen Taktes) und rhythmischem Akzent (d. i. dem stärksten, einem aus einer Gruppe mehrerer zu einem Kolon vereinten Takte zukommenden Akzent, vor dem die Akzente der übrigen Einzeltakte bisweilen verschwinden) dem aller musikalischen Architektonik zugrundeliegenden Gesetz der fortschreitend immer höheren rhythmischen Zentralisationssphären Ausdruck verliehen, d. h. der Tatsache, daß nicht bloß jedes kleinste rhythmische Glied zur Hervorhebung eines architektonischen Zentrums inner-

[1]) Vd. Wolf: Lais usw., pg. 16 ff.

[2]) ibid. und P. W. I, pg. 80.

[3]) Westphal: Allgemeine Theorie der musikalischen Rhythmik seit Bach, Leipzig 1880, pg. 183—185 ff. und 193 ff. Vgl. A. I, pg. 119.

[4]) Lussy: traité de l'expression musicale, Paris 1877. Vgl. auch die analogen (schon im 1. Teil zitierten) Ausführungen bei Riemann: Musikalische Dynamik und Agogik.

halb seiner selbst drängt, sondern daß auch die Zusammensetzung dieser niedrigsten rhythmischen Einheiten zu solchen fortschreitend immer höheren und zuletzt höchsten Ranges in analoger Weise die korrespondierenden rhythmischen Zentren mit sich bringt, so daß also bei der kleinsten Verschiebung der Konstruktionsverhältnisse in einem auch nur der niedrigsten Glieder der gesamte rhythmische Pyramidenbau sich verschiebt, etwa ähnlich einem Kristallisationssystem, das durch die Verschiebung auch nur einer Axe sofort in ein anderes System übergeht. Man sieht, wie diese hier vorausgenommenen neuen Phasen des Entwicklungsganges der Architektonik sich lückenlos an die von uns bisher beobachteten anschließen: in geschlossener, aufsteigender Linie findet ein ununterbrochen fortschreitender Übergang von den rhythmischen Zentralisationssphären der Silben (Wortakzent), Worte (Satzakzent), Sätze (Distinktion), Perioden usw., also ursprünglich rein sprachlicher Akzentuation, in die soeben skizzierten rhythmischen Konstruktionsphasen, also in rein musikalische Architektonik, statt, so daß man beide auf den ersten, flüchtigen Blick scheinbar so verschiedenen Prinzipien in Wirklichkeit nur als verschiedene Erscheinungsformen eines und desselben Prinzips — der Architektonik in der Zeit — unter diesem gemeinsamen Begriff, als sprachliche und musikalische, Laut- und Klangarchitektonik oder auch (da letztere entwicklungsgeschichtlich sich nur als eine höhere, spätere, ausgebildetere Folgeerscheinung der ersteren erweist) als primäre und sekundäre Architektonik, zusammen inbegreifen darf. Das Symptom für das Auftreten der einen wie der anderen ist die Profilation (Akzentprofilation, architektonische Profilation), sei es durch Stimmbiegung und Tonzerlegung (also Melismen), sei es durch Aushalten oder Wiederholen des Tons — also kurz: durch Anhäufung von Klangmasse. Demgemäß ergibt sich im Anschluß an das soeben skizzierte architektonische Entwicklungsschema folgender Rahmen: Akzentprofilation durch Melismen (oder einfache Stimmbiegung), durch Tonaushalten, -wiederholung, architektonische Profilation durch Melismen usw. Für alle diese Fälle findet man im deutschen, niederländischen usw. geistlichen Volkslied[1])

[1]) Vd. außer den oben angeführten Sammlungen noch folgende: V. f. M. IV (1888) Wilhelm Bäumker: Niederländische geistliche Lieder nebst ihren Singweisen aus Handschriften des 15. Jahrhunderts (Notenbeispiele pg. 172—319) — Fétis V, pg. 146 ff. (flämische Melodien). — J. G. R. Acquoy, Middeleeuwsche geestelijke liederen en leisen. Met muziek. Haag 1888, Martinus Nijhoff. — D. F. Scheurleer: Een deuoot ende profitelyck boecxken, inhoudende veel ghestelijcke liedekens ende leysenen, diemen tot deser tijt toe heeft connen ghevinden in prente oft in ghescrifte. Geestelijk liedboek met melodieën van 1539. 'sGravenhage, Martinus Nijhoff, 1889 (Beispiele daraus auch in Bäumkers Besprechung in V. f. M. V, Krit. u. Refer., pg. 497 ff.) — M. f. M. XXIX, 1897, P. Bohn: Eine Trierer Liederhandschrift vom Ende des 15. bis Anfang des 16. Jahrhunderts (Notenbeisp. pg. 39 ff. und Notenblg. nach pg. 44: lateinische und deutsche geistliche Lieder) — Eitner: Das deutsche Lied des 14. und 15. Jahrhunderts, 1. Bd., Berlin 1876. — Schlecht: Geschichte der Kirchenmusik, Regensburg 1871. — Hoffmann v. Fallersleben: Niederländische geistliche Lieder des 15. Jahrhunderts, Hannover

reichstes Beispielmaterial[1]). Daneben und dazwischen aber finden sich auch zahlreiche Symptome und Rudimente der vorausgegangenen Entwicklungsphasen, so des sinnlichen und des primärästhetischen Momentes usw. Trotz der Schwierigkeiten, welche sich schon aus den äußeren Umständen der Entstehung der geistlichen Volksliedsammlungen — die überwiegende Mehrzahl derselben gehört bekanntlich erst dem 16. Jahrhundert (z. B. Öglins Liederbuch, Augsburg 1512, Trillers Gesangsbuch, Augsburg 1555) oder 17. Jahrhundert (z. B. das Rheinfeld'sche Gesangsbuch 1666, das Münster'sche 1677) an, also Zeitperioden durchaus veränderter melodischer und rhythmischer Praktik gegenüber derjenigen des Zeitpunktes der Entstehung der Gesänge selbst — der Heranziehung des durch sie gebotenen Materials zu entwicklungsgeschichtlichen Studien entgegenstellen, — nicht bloß, daß man z. B. im 16. und 17. Jahrhundert die alten Gesänge der früheren Jahrhunderte ganz im Sinne und Geschmack des Zeitgeistes der Sammler, nicht in dem der Entstehungszeit, aufzeichnete, daher zahlreiche rhythmische und melodische Veränderungen wissentlich oder unwissentlich vornahm, auch die melismatische Ausschmückung im Zeitgeschmack anwendete usw: zahlreiche Entstellungen und Verzerrungen der alten Originale entstanden auch noch überdies dadurch, daß infolge der seit dem Mittelalter eingetretenen gewaltigen sprachlichen Umwälzung (des Umschwungs vom Mittelhochdeutschen zum Neuhochdeutschen) bei der Unterlegung der nunmehr veränderten Textesworte ungeschickte Bearbeiter sich zahlreiche Verstöße gegen das ursprünglich richtige Verhältnis von Melodie und Text zuschulden kommen ließen, z. B. lange Silben auf kurze Töne, unbetonte auf rhythmisch betonte schoben, so daß oft nun in den Sammlungen scheinbar Melismen stehen, wo ursprünglich der richtig unterlegte alte Text keine kannte usw. —: trotz aller dieser Schwierigkeiten also lassen sich doch aus diesen verderbten und entstellten Redaktionen die einzelnen Phasen des ursprünglichen Entwicklungsganges noch deutlich erkennen und rekonstruieren. So zeigen die ältesten Gesänge, z. B. Überarbeitungen uralter (früh-) mittelalterlicher, ursprünglich lateinischer Hymnen usw., noch deutlich sehr stark die Spuren des primitiven, sinnlichen Momentes: so die durchaus archaistisch-periheletische Melopöie, das Vorkommen zahlreicher größerer oder kleinerer melismatischer Bildungen ohne jede Profilationstendenz, im Gegenteil: im Widerspruch zu einer solchen, nur durch das primitive Moment, die rein sinnliche Freude am Klang, zu erklären[2]), so über hellen Vo-

1854 — Hölscher: Niederdeutsche geistliche Lieder und Sprüche, Berlin 1854 (die letztgenannten Werke für Strophenbau, Reime usw.). — Ferner noch Schubiger: Spizilegien (Notenbeisp.) — Riemann: Handbuch der Musikgeschichte, I. Bd., 2. Teil (die letzten Kapitel) usw.

[1]) Vgl. u. a. die Notenbeispiele bei Bäumker (V. f. M. IV), pg. 172, 174, 180—182, 186, 193, 202, 203, 207, 209, 210, 213, 220, 221, 224—226, 233—235, 241, 244, 245, 247, 251, 253, 290, 291, 305, 312, 317, 319.

[2]) Vgl. z. B. die Notenbeispiele bei Meister I, Nr. 211, 212.

kalen wie z. B. a (Maria), über Diphtongen, überhaupt über jederlei *natura* langen Lauten usw. Reminiszenzen an die *liquescentes* des gregorianischen Gesanges zeigt das Vorkommen gleicher melismatischer Gebilde über durch ng, ns, nd, nl, nr abgeschlossenen, sowie *positione* langen Silben. Auch die Symptome des früher (im gregorianischen Gesang) von uns beobachteten Fortschreitens von einer *media* zu mehreren und zu stufenweise immer zunehmender Erweiterung des Tonmaterials und der melodischen Schritte lassen sich in diesen frühen geistlichen Gesängen unverkennbar nachweisen[1]). Auch von dem zweiten Ur- und Haupttypus primitiver Manieren, dem portamentoartigen Tonschleifen, haben sich Rudimente erhalten: es sind dies jene den syllabischen Gang der Melodie durchbrechenden melismatischen Wendungen, die zwischen 2 syllabierten Tönen der Melodie dadurch eine Verbindung herstellen, daß sie die dazwischen liegenden diatonischen Intervalle durchgleiten, bisweilen auch periheletische Figuren einflechten[2]). (Vd. Tab. X, B die mit × bezeichneten Beispiele.) Besonders gern treten sie auf der letzten Silbe beim Versschlusse auf, wo sie dann als musikalische *enjambements* den melodischen Faden aus dem einen Vers in den nächsten hinüberziehen und so eine besonders innige Verknüpfung beider miteinander herstellen. In den späteren Jahrhunderten des geistlichen Volksliedes schmelzen diese Melismen oft zur bloßen Formel



zusammen, die aus der Verschmelzung der alten gregorianischen *repercussio* und des Portamentotypus hervorgegangen zu sein scheint und sich in ihrer ganzen späteren Gestalt bekanntlich schon im späten gregorianischen Gesang, wie auch im Volkslied, im Déchant, bei den Trouvères, Troubadours, Minnesängern usw. findet, bis sie dann im 14. und 15. Jahrhundert in der Mensuralmusik und bei den Niederländern den Höhepunkt ihrer Beliebtheit erreicht, um zu der bekannten typischen Formel zu erstarren, die noch heute in der Figur der Wechselnote *(cambiata)* nachwirkt. (Ob hinter ihr, bzw. hinter ihrem Vorkommen über der Halbtonstufe ef, resp. hc, nicht etwa der letzte Rest der melodischen Bewältigungsversuche des einst so gefürchteten und schwierigen Halbtones zu vermuten ist, wage ich hier nicht zu entscheiden; es wäre dies das Problem einer dankenswerten Spezialuntersuchung.) Auch das sehr häufige sonstige Vorkommen zahlreicher reperkussionsartiger Figuren (vd. Tab. X. B die mit + bezeichneten Beispiele), wie sie vom gregorianischen Gesang her dem musikalischen Denken eingestammt geblieben waren, wäre

[1]) ibid. I, Nr. 191, 199, 212, 244, 248.

[2]) ibid. I, Nr. 122, 228, 272, 286, 157, 109, 128, 132, 137, 138, 145, 179, 175, 176, 185, 109, 210, 220, 239, 241, 288, 20, 25, 52, 56, 66, 76; II, 413, 415, 421, 429 usw. Analog melismatische Durchbrechungen wie z. B. I, Nr. 75 und pg. 211.

zu den Symptomen des sinnlichen Momentes im geistlichen Volkslied zu rechnen, während vom akzentischen Prinzip des gregorianischen Gesanges in den überaus zahlreichen Fällen akzentischer Profilation [1]) und den Spuren bisweilen noch rein sprachlicher Architektonik [2]) (bei mangelhafter Ausbildung der rein musikalischen Architektonik) [3]) namentlich im alten und ältesten geistlichen Volkslied der Nachklang zu erblicken ist.

Das primärästhetische Moment kehrt in derselben bedeutenden Rolle, die es im gregorianischen Gesang spielte [4]), auch hier wieder [5]); mit seinem Kompensations-, Parallelitäts- und Symmetrieprinzip beim Aufbau der Tongruppen als Konstruktion in engsten und kleinsten Verhältnissen, gleichsam als Architektonik *en miniature* wirkend, bildet es so die natürliche Überleitung zur musikalischen Architektonik im Großen, die in der Profilation der architektonischen Stützpunkte ihren typischen Ausdruck findet und mit ihrer Symmetrie der musikalischen Reime, dem Parallelismus ihrer Glieder und Kadenzen [6]) usw. ein vergrößertes Abbild der primärästhetischen Konstruktionsverhältnisse darbietet. Die Entwickelungsgeschichte der architektonischen Profilation des geistlichen Volksliedes fällt nahezu auch mit dem Inbegriff der gesamten Geschichte desselben zusammen, und für alle einzelnen Phasen dieses Prozesses liefern die auf uns überkommenen geistlichen Volksliedmelodien reichliches Beispielmaterial. Die schon in den früheren Epochen — der akzentischen und der sprachlich-architektonischen Profilation — beobachtete Profilationstechnik (durch Melismen) vererbt sich beim allmählichen Übergang vom Stadium der sprachlichen zu dem der musikalischen Architektonik auf dieses fort, und so sind denn auch hier wieder zunächst Melismen die Träger der architektonischen Profilation [7]), und zwar im großen Ganzen — proportional dem höheren oder niederern architektonischen Rang der durch sie profilierten Distinktionsstelle — auch von längerer oder kürzerer Ausdehnung: während auf den Stützpunkten niedersten und niederen Ranges die Melismen oft zu einer ganz unbedeutenden Stimmflexion oder gar nur zu einer kurzen Ligatur von 2 Tönen — gewöhnlich einem Sekundenschritt — zusammenschrumpfen, erreichen sie auf den architektonischen Hauptstützpunkten, also Anfang und Schluß (vor allem auf

[1]) ibid. I, Nr. 40, 47, 114, 137, 146, 169, 264, 304, 402, 406, 408, 417, 418, 422, 424, 425, 428, 438; II, 60, 64, 77 usw.

[2]) ibid. II, Nr. 11.

[3]) ibid. II, Nr. 120, 232.

[4]) Vgl. P. W. I, pg. 219—233.

[5]) Vgl. Tabelle X, B (zusammengestellt aus den Notenbeispielen an den oben angeführten Stellen bei Meister), die unter NB. . . . gegebene Auswahl von Beispielen primärästhetischer Tongruppierung.

[6]) Vd. Meister II, Nr. 87, 99, 107, 110, 122, 129, 134, 157, 174, 188, 189, 212, 231, 255, 268, 271, 272, 274, 279, 283, 289, 290, 298, 299, 302, 303, 310, 315, 329, 336, 338, 409.

[7]) ibid. Nr. 153, 181, pg. 168, 191, 195, 200, 201, 202, Nr. 207, 208, 209, 211, 212, 213, 218, 255, 278; II, 7 usw.

letzterem, über der Hauptkadenz) eine oft sehr bedeutende Ausdehnung[1]. Namentlich in der späteren Zeit, etwa vom 15. Jahrhundert ab, kann man oft ein solches Anwachsen der abschließenden Kadenzmelismen beobachten — ganz genau im Stile der unförmlich langen „Blumen" am Versschlusse der Meistersingerweisen —, während zugleich damit und mit dem zunehmenden Erstarken des musikalisch-architektonischen Dispositionssinnes zunehmende Abkürzung und schließlich gänzlicher Wegfall der gesamten übrigen Melismatik parallel geht[2]. Es scheint, daß die Rolle der Melismatik (und überhaupt vielleicht aller Profilation) die ist, in Epochen noch unentwickelten oder unsicheren architektonischen Dispositionssinnes gleichsam durch Unterstreichung, durch plastische Hervorhebung der betreffenden Stellen den noch ungeübten, schwankenden Sinn auf sie aufmerksam zu machen, so daß, wenn dieser erzieherische Zweck erreicht, das architektonische Dispositionsgefühl gefestigt und gleichsam Fleisch und Blut einverleibt ist, das Mittel dazu in Wegfall geraten kann. Die Geschichte der architektonischen Profilationsmelismen scheint diesen Satz zu bestätigen. Denn nachdem die Melismenprofilation in der oben geschilderten Weise ihren Höhepunkt erreicht hat — wobei noch häufig als Äquivalent für die Profilation durch Melismen die Wiederholung der hervorzuhebenden architektonischen Stellen (der betreffenden Töne, Figuren oder selbst ganzen Takte) hinzukommt, so z. B. besonders am Schlusse des einzelnen Verses oder Stollens oder des ganzen Liedes, oft aber auch einzelner Phrasen und melodischer Wendungen mitten innerhalb eines Gliedes[3] —, läßt sich, wie gesagt, verfolgen, wie die Melismen immer mehr zurückzutreten beginnen, immer mehr gestutzt und beschnitten werden, bis sie zuletzt gänzlich in Wegfall kommen, während zugleich aber die musikalische Architektonik immer klarer, schärfer und bestimmter hervortritt, die Symmetrie der Konstruktion immer strenger und mathematisch-präziser herausgearbeitet wird. Das Mittel, wodurch die Profilation durchgeführt wird, ist aber nicht mehr die Melismatik (wie wir dies z. B. bei den musikalischen Reimen und bei der Symmetrie korrespondierender Kadenzmelismen usw. beobachtet haben), sondern einfache Tonverlängerung. Vorbereitende und allmählich hierzu überleitende Momente sind schon lange vor Vollzug dieser Umwandelung nachzuweisen, so in dem bedeutend verlangsamten und gedehnten Vortrag der Tonfiguren am Anfang und am Schluß der Verse[4]; ja, Riemann[5]) hat sogar eine Verdoppelung des Notenwertes bei den Reimsilben annehmen zu müssen geglaubt. (Man er-

---

[1]) ibid. I, Nr. 51, 259, 271; II, 151, 17, 55; (für Anfangsmelisma:) I, Nr. 92 usw.

[2]) ibid. I, Nr. 8, 13 (in der Bearbeitung von Joh. Spangenberg 1545 und Prätorius 1607), 140; II, Anhang Nr. 23, 61 usw.

[3]) ibid. I, Nr. 27, 29, 86, 98, 136, 296.

[4]) Vgl. Bernouilli l. c. pg. 57—92.

[5]) Riemann: Die Melodik der Minnesinger (Mus. Wochenblatt 1897, Nr. 35/36, pg. 465, 466. Von Bernouilli allerdings bestritten l. c. pg. 58 ff.).

innere sich übrigens an den *tenor*, das Aushalten der letzten Note, im gregorianischen Gesange!) Zugleich mit der immer schärferen Herausarbeitung der musikalischen Architektonik läßt sich nun auch eine zunehmende Profilierung des ersten (guten) Taktteiles im gleichen Sinne wie die letzterwähnten Symptome, nämlich Verlängerung des Tonwertes der auf den guten Taktteil fallenden Note durch Punktierung[1]), wahrnehmen, um schließlich, im 17. und 18. Jahrhundert, immer mehr der architektonischen Profilation durch Ornamente[2]) (Triller, Vorschlag usw.) ganz in dem Sinne der im 1. Hauptteil an den Beispielen aus dem „wohltemperierten Klavier" und der Haydnschen 1. Sonate erläuterten Profilationsmanier Raum zu geben, und zwar sowohl der Profilation des guten Taktteiles[3]) als auch jeder betonten, hervorzuhebenden Stelle überhaupt. So korrespondieren z. B. — analog wie bei den Melismenreimen[4]) des alten geistlichen Volksliedes — beim neueren des 17. und 18. Jahrhunderts die profilierenden Ornamente über korrespondierenden Reimen, wie z. B. a b* a b* c c d* d* d*, d*, oder a b* b* a c* c* (wobei * stets dasselbe Ornament, z. B. einen Vorschlag oder Triller, bezeichnet)[5]). Genau dieselbe strenge Symmetrie und das Gleichmaß der Gliederung, wie sie die Melismenreime und später die durch ornamentale Profilation geschaffenen Reime regelt und wie sie zuletzt — nach dem allmählichen Wegfall der Melismatik auf die einfache Längenprofilation übertragen — zur streng 4- oder 8-, selten mehrtaktigen musikalischen Architektonik führt, die uns im späteren katholischen geistlichen Volkslied[6]) und vor allem im protestantischen Choral verkörpert entgegentritt, genau dieselbe Symmetrie und derselbe Parallelismus teilt sich allmählich immer mehr aller musikalischen Konstruktion, aller Tonbewegung im späteren geistlichen (und auch weltlichen) Volkslied, sowie später auch der Kunstmusik mit. Ein charakteristischer Ausdruck dieser Symmetrie- und Profilierungstendenz ist das immer häufigere und immer tiefer greifende Auftreten der Sequenz (im modernen Wortsinne), d. i. also jenes Konstruktionsmittels, dessen Wesen in der Wiederholung eines Motives auf einer anderen (höheren oder tieferen) Tonstufe besteht. Im späteren geistlichen Volkslied trifft man fortschreitend immer häufiger solche Sequenz- oder Rosalienfiguren an[7]); daß ihr frühestes

---

[1]) Vd. Meister I, Nr. 177, 197, 154, 245; II, 294.

[2]) Vgl. Bäumker, Gesch. d. kathol. deutsch. Kirchenlieds, III. Bd., pag. 165, 168, 175, 176, 177, 185, 187, 191, 195, 200, 201, 202, 238, 251, 252, 276, 278, 279, 280—283, 285, 287, 298, 300, 304, 305—311, 314, spez. Nr. 160, 210, 214, 220, 240, 243, 244 usw., sowie V. f. M. IX. (Krit. u. Refer.: R. v. Liliencron über Bäumkers „Das katholische deutsche Kirchenlied usw."), pg. 351 ff. (Notenbeisp.).

[3]) ibid. Nr. 241, 245, 246, 249.

[4]) Über den musikalischen Reim usw. vgl. P. W. I, pg. 227 ff., 231, 232.

[5]) ibid. Nr. 4 (pg. 165), Nr. 25 (pg. 175), pg. 176, 185, 187, 276 usw.

[6]) Vgl. Meister I, Nr. 23, 28, 69, 304; II, 55, 263, 294.

[7]) ibid. I, Nr. 42, 87, 207, 308, 409; II, 149, 170, 184, 203, 205, 217, 220, 261, 265, 298, 353, 355, 360, 384. Vgl. auch Tab. X. C (zusammengestellt nach den zitierten Stellen).

Vorkommen einfache Erweiterung der Hauptschlußkadenz ist, von wo aus sie sich dann langsam auch weiter in den Binnenverlauf der Melopöie verbreiten, wirft ein sehr bezeichnendes Licht auf den genetischen Zusammenhang, der zwischen architektonischer Profilation, Melisma, Reimwiederholung und Rosalie besteht. Denn offenbar ist auch hier wieder (wie noch bei allen von uns bisher beobachteten Entwickelungsprozessen — man erinnere sich an die Entwickelung des Melismas!) Ausgangspunkt die architektonisch wichtigste Stelle: der Gesamtschluß, die Hauptkadenz, die wegen dieser ihrer Wichtigkeit hervorgehoben wird. Da die mittelalterliche Musik zur räumlichen, sozusagen plastischen Profilierung solcher hervorzuhebenden Stellen keine anderen als rein melodische Mittel hat[1]), wurde das Melisma zum Profilationsmittel. Die am Reime gemachte Erfahrung, daß Gleichklang am allerbesten geeignet sei, die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen, mochte dazu führen, das beim musikalischen Reim erprobte Prinzip der symmetrischen Korrespondenz der Versschlüsse untereinander auch auf den einzelnen Versschluß an und für sich, vor allem auf den Haupt(kadenz)schluß anzuwenden, um dessen Hervorhebung besonders auffallend und prägnant zu gestalten. D. h. also: man wiederholte die ihn profilierenden Melismen, später — bei immer unaufhaltsamerem Durchdringen des architektonischen Dispositionssinnes — den ganzen letzten Abschnitt oder dessen letztes Glied reim-, refrainartig. So entstehen jene im mittleren und späteren katholischen Volkslied so häufigen Wiederholungen der letzten Takte der Versschlüsse oder wenigstens des Schlußverses (z. B. „O Jesulein süß". „Kyrie eleys" usw.). Wie dieses Prinzip der Wiederholung dann allmählich die ganze Konstruktion durchdringt und umgestaltet, wie es gelegentlich zur Wiederholung jedes einzelnen Gliedes — sei es ganz unverändert oder melismatisch variiert — und zu dem strophischen Bau der alten Sequenzen ähnlichen architektonischen Gebilden wie z. B. a a b b c c d d e f, a b a' b' $a^2$ $b^2$ c d d' e, a b a b c c' c' d usw.[2]) führen kann, darauf kann hier nicht näher eingegangen werden. Aber das eben erwähnte Variationsbedürfnis treibt auch, über die bloße Wiederholung hinauszugehen, und schafft so, indem ein Melisma oder eine Kadenz nicht einfach wiederholt, sondern die wiederholte Tongruppe der Abwechselung halber auf eine andere Tonstufe verlegt wird, ein neues melodisches Konstruktionsmittel, eben die Sequenz. Das allmähliche Herauswachsen der Rosalien aus der soeben beschriebenen Kadenzerweiterung und -wiederholung läßt sich im katholischen Kirchenlied deutlich verfolgen[3]). So liefert denn das Auftreten der Sequenz ein neues, charakteristisches Beispiel für den von uns bisher beobachteten Entwickelungsprozeß des Überganges des primärästhetischen Momentes in das architektonische, des Melismas in die melopöische Gesamtkonstruktion.

[1]) Vgl. P. W. I, pg. 27.
[2]) Vgl. Meister I, Nr. 86, 98 usw.
[3]) Vgl. ibid. I, Nr. 27, 29, 32 usw.

Die erste und älteste Erscheinungsform der vier- und achttaktigen, streng symmetrischen musikalischen Architektonik im katholischen geistlichen Volkslied sind die nach der Weise der Schnitterhüpfel gebauten, uralten „Rufe“[1]. Im selben Maße, als sich dies Prinzip immer mehr zur Herrschaft durchringt, tritt, wie gesagt, die Melismenprofilation immer mehr zurück, und die einfache Längenprofilation immer mehr in den Vordergrund[2]. Den Höhepunkt erreicht diese Entwickelung bekanntlich im protestantischen Kirchengesang, dem Choral, der — wenigstens eine Zeit lang — die einfache Längenprofilation (unter gänzlichem oder doch annähernd vollkommenem Verzicht auf jegliche Melismen-Profilation) in nahezu idealer Vollendung darstellt. Freilich gilt dies durchaus nicht für den ganzen Verlauf der Geschichte des protestantischen Gesanges und namentlich nicht für die Zeit der ersten Anfänge desselben: gegen sie stehen jene späteren Epochen des protestantischen Chorales, in denen die Kola so scharf durch übertriebene Fermaten ihrer letzten Note getrennt wurden, daß gegen diese extreme, über das richtige Maß weit hinausgehende Fermatenverlängerung eine Reaktion, der sogenannte rhythmische Choral, entstand, der streng jede Note nur so lang aushielt, als geschrieben stand und nicht länger[3], in auffallendem Widerstreit. Vielmehr zeigen die ältesten protestantischen Gesänge[4] noch deutlich alle Symptome der melismatischen Profilationsepoche, wie sie denn auch — ganz auffallend ähnlich den Meistersingerweisen — an den Versschlüssen reiche, lange Melismen wie z. B.



aufweisen. Allmählich werden diese Melismen immer mehr abgestreift und verschwinden schließlich ganz (wenn auch natürlich vereinzelt sich noch in späterer Zeit längere oder kürzere Melismen gelegentlich erhalten haben)[5]. Schon

[1]) Vd. Hoffmann l. c. pg. 492, Meister I, pg. 131.

[2]) Vgl. Meister I, Nr. 162, 198, 292, 352 usw.

[3]) Westphal: Allgemeine Theorie der musikalischen Rhythmik seit Bach, Vorwort pg. 69.

[4]) Vd. Wissenschaftliche Beilage zum Jahresbericht der X. Realschule zu Berlin, Ostern 1899 (Berlin, R. Gärtners Verlagsbuchhdlg). Dr. Friedrich Zelle: Die Singweisen der ältesten evangelischen Lieder. I. Die Melodien des Erfurter Enchiridon 1524, pg. 7—23 (Notenbeisp.).

[5]) Vgl. ibid. Ostern 1895, 1896 und 1897, Friedrich Zelle: Zur Entwicklung des evangelischen Choralgesanges: Ein' feste Burg ist unser Gott, I, II, III, pg. 14—26, bzw. 9—23 (Notenbeispiele). — ibid. Ostern 1898, Zelle: Geschichte des Chorals: „Komm, heiliger Geist, Herre Gott!“, pg. 12—26 (Notenbeispiele). — ibid. Ostern 1903 (Berlin, Weidmannsche Buchhandlung), Zelle: Das erste evangelische Choralbuch (Osiander 1586), pg. 1—19 (Notenbeispiele). — M. f. M. IV, 1872, Kade: Ein bisher unbekanntes protestantisches Gesangbuch vom Jahre 1531, pg. 128 ff. (Notenbeispiele). — Karl v. Winterfeld: Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältnis zur Kunst des Tonsatzes, 3 Bde., Leipzig 1843—1847, ferner V. f. M. III Reinhold Succo: Choralbücher von Kade und Hille), pg. 138 ff., die Sammlung von Chorälen aus dem 16. und 17. Jahrhundert von Becker und Billroth (1831) usw.

in den Choralbearbeitungen (bzw. -notierungen) vom Ende des 16., Anfang des 17. Jahrhundert, z. B. bei Samuel Marschall, Lucas Osiander, David Wolkenstein, Sethus Calvisius, Bartholomaeus Gesius, Hieronymus Praetorius (1604), Jakob Praetorius (1604), David Scheidemann usw.[1]) tritt immer mehr der bloße Längenprofilationstypus hervor, der schon vor der Mitte des 17. Jahrhunderts allgemein durchgeführt ist; so zeigen die Choralnotierungen bei Joh. Stobaeus (1613), Melchior Franck (1627), Michael Altenburg, Bartholomaeus Helder (1646), Matthaeus Apelles v. Löwenstern (1644), Joh. Crüger (1640), Andreas Hammerschmidt (1641), Joh. Rosenmüller, J. H. Schein, Heinrich Schütz, sowie die von Wolfgang Karl Briegel (1660), Joh. Schop (1641), Siegm. Gottlieb Stade, Jakob Schultz (1651), Heinrich Scheidemann (1651), Thomas Selle, Michael Jakobi, Christian Flor, Joh. Flittner, Sebastian Franck, Werner Fabricius usw.[2]) schon ganz die wohlbekannte Gestalt des Chorals in seiner uns heute vorliegenden melodischen und rhythmischen Fassung. Daß daneben gelegentlich, namentlich bei den Kunstbearbeitungen des Chorals, auch Einflüsse der zeitgenössischen Kunstmusik (also zuerst der niederländischen Vokaltechnik, dann der Diminution und Koloratur) hereinspielen und demgemäß bisweilen der Kirchengesang mit Koloraturschnörkeln verbrämt wird, wie dies Beispiele von Adam Gumpeltzheimer (1594), Heinrich Albert (1638), Stephan Zierler, Michael Praetorius usw.[3]) anschaulich illustrieren (— oft tritt auch, bei sonst durchaus strenger Durchführung einfacher Längenprofilation, nur am Schluß des Ganzen eine Erweiterung der Kadenzformel ein, welche dann in ihren im Dienste der Mensur zu starren, toten Gebilden versteinerten Tongängen den wohlbekannten Typus der uralten orientalisch-gregorianischen Melopöie zeigt —)[4]), kann die unumstößliche Herrschaft der einfachen Längenprofilation nicht schmälern und kommt überhaupt für die Betrachtung der Entwickelung des geistlichen deutschen Volksliedes nicht mehr in Betracht. Ähnliche Regungen, wie sie hier im evangelischen Kirchengesang des 17. Jahrhunderts sich bemerkbar machen, treten übrigens auch im gleichzeitigen katholischen Volksgesang zutage. Auch dort ist in der Form der Melodien ein allmählicher Übergang vom Einfachen zum mehr Ausgeschmückten oder Figuralen bemerkbar. Gesangbücher, die mehr dem Volksliede Rechnung tragen, wie z. B. Corners Gesangbuch (1625) oder das Mainzer Cantual, bringen die Singweisen vielfach mit (im Volksmund nach und nach entstandenen?) Verschnörkelungen und Zutaten. Bei späteren macht sich der Einfluß der Figuralmusik immer mehr fühlbar, so daß z. B. das Münstersche

---

[1]) Winterfeld I, Musikbeilagen pg. 59 ff. (Beispiele).

[2]) ibid. II, Musikbeilagen pg. 19—27 ff., 58, 60, 78, 84 ff., 149—182 ff. (Beispiele) usw.

[3]) ibid. Musikbeilagen I, pg. 159 ff.; II, pg. 48 ff., 65 ff., 75 ff. usw. und A. G. Ritter: Geschichte des Orgelspiels, 2 Bde., 1884; II, pg. 125.

[4]) ibid. II, pg. 78 ff. Vgl. auch M. f. M. IV, 1872, Anhang pg. 1—16 (F. Xav. Haberl: „Mathias Hermann Werrecorrensis". Notenbeispiele aus des letzteren Thesauri musici tomus IV, No. 6).

Gesangbuch sogar die altkirchlichen Hymnenmelodien rhythmisch und melodisch mehr ausgestaltet[1]). Der weitere Verlauf der Geschichte des geistlichen Volksliedes: die Herausarbeitung der architektonischen Profilation durch die Ornamentik im katholischen, der immer schärferen, zuletzt übertriebenen Längenprofilation im protestantischen Volksgesange im 18. Jahrhundert, ist schon oben berührt worden.

Überblickt man die Entwickelungsgeschichte des geistlichen deutschen Volksliedes, wie sie im vorigen flüchtig skizziert worden ist, so ergibt sich folgendes: die Beobachtung und sorgfältige Analyse der entwickelungsgeschichtlichen Merkmale sowohl in rhythmischer als in melodischer Hinsicht gibt dem kunsthistorischen Kritiker objektive Behelfe an die Hand, das Alter geistlicher Volkslieder zu bestimmen. Je weniger Töne der Umfang eines Gesanges enthält, je weniger in demselben eine auch nur noch so leise Annäherung an unsere heutigen Tonarten zu konstatieren ist (ganz abgesehen von den Kirchentonarten, einem oder mehreren *toni currentes* usw., deren Vorkommen allein schon natürlich den Kreis der in Betracht zu ziehenden Möglichkeiten entsprechend verengt), je geringer die melodischen Schritte sind und je enger und dichter gedrängt (den Intervallen nach) die einzelnen Töne der Melodie um einen Mittelton stehen, um den sich die melodische Bewegung dreht und zu dem sie stets wieder zurückkehrt — je stärker also alle diese Symptome nachzuweisen sind, auf um so höheres Alter der betreffenden Melodie deutet dies — im Verein mit den übrigen, sofort anzuführenden — hin. Eine zweite Gruppe von Merkmalen bilden — gegenüber den eben aufgezählten melodischen — die rhythmischen. Je nachdem eine Melodie noch durchaus sprachliche Architektonik (grammatische Distinktionen, Wort- und Satzakzent als rhythmische Regulatoren usw.) aufweist oder sich in ihr Übergänge von dieser zu rein musikalischer, streng rhythmischer Architektonik oder endlich deren unumschränkte Alleinherrschaft und strenge Durchführung nachweisen lassen, je nachdem ferner die rhythmischen Bogenwölbungen sich auf die engste, knappste Aneinanderkoppelung der Gliederungselemente stützen oder aber in den verschiedensten Abstufungen immer reicherer, mannigfaltigerer und abwechslungsreicherer Gliederung sich ausdehnen bis hinauf zu den weitesten, kühnsten Konstruktionen, je nachdem ferner die strenge Symmetrie und der Parallelismus der Konstruktion (vier- und achttaktige Rhythmik, primärästhetische Struktur, musikalische Reime, Sequenzen usw.) noch gar nicht oder nur andeutungsweise, mehr oder weniger entwickelt, noch unsicher und schwankend oder mit vollendeter Sicherheit und Vollkommenheit durchgeführt in der Architektonik erscheint — je nach dem einen oder anderen Befund wird sich auch die Festsetzung des höheren oder niederen Alters, der Entstehung in einer früheren oder späteren Entwickelungsperiode richten. Eine dritte Gruppe von Merk-

[1]) Meister I, pg. 30.

malen ferner gibt die Durchführung und Technik der Profilation an die Hand. Je nachdem eine Melodie noch durchaus sprachlich-akzentische oder schon musikalisch-architektonische Profilation zeigt, je nachdem die Profilation durch Melismen oder durch Tonverlängerung, Tonwiederholung, Ornamente usw. erfolgt, je nachdem die Melismen noch ganz willkürlich, bloß durch das sinnliche Moment bestimmt, auftreten oder schon der Regelung durch das primärästhetische oder architektonische Moment unterstehen, und je nachdem endlich die Profilation des guten Taktteiles durchgeführt ist, durch Ornamente, Längen oder noch Melismen erfolgt — je nachdem wird auch die kunsthistorische Datierung differieren. Eine letzte Klasse von Merkmalen endlich liefert die entwickelungsgeschichtliche Analyse der melopöischen Gebilde: ob diese dem primitiven oder primärästhetischen oder architektonischen Typus zuzusprechen sind, ob sie noch den Charakter rein periheletischer, gregorianischer Melopöie oder späterer, mittelalterlicher Melismatik oder schon ganz deutlich ausgesprochen den des Ornamentes erkennen lassen, ob die Perihelesen, Melismen, Ornamente selbst wieder Merkmale der einen oder anderen niederen oder höheren Durchgangsphase der Spezialentwickelungsgeschichte ihrer Gattung aufweisen und welches diese Merkmale sind, ob also z. B. ein Ornament mehr den periheletischen oder den Schleifercharakter, mehr das primitive oder primärästhetische Moment entwickelt zeigt und dies — im Verein mit den durch die übrigen bisher angeführten Kriterien gebotenen Anhaltspunkten — den Rückschluß auf einen archaistischen oder vorgeschrittenen Stand innerhalb der in Betracht kommenden historischen Periode gestattet, ob und welche Einflüsse zeitgenössischer Kunstmusik (z. B. niederländischer Kontrapunktik, der Mensur, des Déchants, der Diminution usw.) nachweisbar sind und welche Streiflichter dadurch auf die historische Stellung der betreffenden Melodie oder der Periode, der sie zuerkannt werden muß, fallen — das alles wird der kunsthistorische Kritiker gewissenhaft zu erwägen und zu überprüfen haben, um zu einem Urteil über das Alter einer geistlichen Volksmelodie zu gelangen. Die Gesamtheit aller dieser hier nur ganz flüchtig und summarisch angedeuteten Gesichtspunkte und die sorgfältige Kombination der in jedem einzelnen Falle in Betracht kommenden Merkmale gibt so einen kritischen, wissenschaftlichen Apparat zur Hand, der — nicht bloß für die Untersuchung und Bestimmung des geistlichen deutschen (niederländischen, flämischen) Volksliedes allein, sondern mutatis mutandis für die jeder Melodie, ja sogar jedes musikalischen Gebildes überhaupt — eine von aller subjektiven Willkür, aller rein gefühlsmäßigen und daher notwendig schwankenden, unsicheren ästhetischen Beurteilungsweise gänzlich unabhängige, relativ objektive, nüchtern und kühl rein nur auf historische und formale Kriterien sich stützende Diagnose ermöglicht. Ob und wie weit er z. B. für die Untersuchung des europäischen Volksliedes ausreicht, soll gleich die nachfolgende Studie des nächsten Buches zeigen.

---

# III. Buch.

## Das Durchdringen des architektonischen Momentes.

### 1. Kapitel.

### Das europäische Volkslied.

Im 1. Buch des 2. Hauptteiles und auch sonst im weiteren Verlauf unserer Untersuchungen hatten wir wiederholt Gelegenheit, zu beobachten, wie das Überwiegen oder ausschließliche Vorkommen des primitiven Momentes: die roh sinnliche Freude am bloßen Klang, das fortwährende Wiederholen, Aushalten, Verweilen auf oder Zurückkehren zu demselben Tone, eine in ganz wenigen, 2 oder 3 Tönen und engsten Intervallen sich hin und her windende Tonbewegung, sowie andererseits ganz enge Rhythmik oder gar — ausschließlich des melodischen Momentes — bloß rhythmisches Markieren, z. B. Klatschen, Stoßen, Stampfen usw. — Merkmale tiefer Entwickelungszustände sind. Es ist nun sehr bezeichnend, daß auch das vergleichende Studium des europäischen Volksliedes genau dieselben Symptome bei den kulturell tiefststehenden Rassen und Völkern Europas, wie z. B. bei den an der Grenze Europas und Asiens wohnenden uralischen, permischen, finnisch-ugrischen usw. Steppenvölkern, den Bergvölkern des Kaukasus usw. nachweist und die aus den früheren Beobachtungen gezogenen Schlüsse vollinhaltlich bestätigt. So besteht z. B. der Gesang der Wotjaken in einigen Gegenden nur aus wortlosen, vokalisierenden Intonationen wie ai dai ai mai, also aus emotionellen Ausrufen und Reflexlauten, und auch die Melodie dieser Gesänge ist die einfachste überhaupt denkbare: sie besteht nur aus 3 Tönen



dasselbe ist auch an den Gesängen der Samojeden und Letten beobachtet worden, welch letztere dieselben 3 Töne in ebenfalls nur rein vokalisierendem Gesange benutzen[1]). Alle Gesänge der Wotjaken, Tscheremissen[2]), Ostjaken[3]), Lappen[4]) usw. zeigen dieselbe stark periheletische, primitiv sinnliche Melopöie

[1]) Sitzungsberichte der gelehrten esthnischen Gesellschaft zu Dorpat 1883, pg. 133 ff. (Dr. M. Buch: Über die Volkslieder der Wotjaken); bei Bücher l. c. pg. 346.

[2]) Vgl. S. I. M. G. III, pg. 430 ff. (Ilmari Krohn: Melodien der Bergtscheremissen und Wotjaken), spez. die Notenbeispiele pg. 436 ff. und 471 ff.

[3]) Vgl. Estratto dall'Archivio per l'Antropologia e la Etnologia di Firenze, vol. XI, fasc. 3 (Alessandro Kraus: Gli stromenti musicali degli Ostiacchi), spez. Blg. (2 Melodien).

[4]) Vgl. z. B. Gejer & Afzelius: Svenska folkvisor, Stockholm 1880, pg. XII (Einleitung), Notenbeispiel, und Fétis I, pg. 49 (Notenbeispiele für Lappenmusik), sowie K. B., pg. 244 ff., (Armas Launis: Die Pentatonik in den Melodien der Lappen).

voll Tonwiederholungen, Schleifer und wirbelnder Doppelschläge wie z. B. folgende lappische Melodie:




Den anderen Pol tiefen Entwickelungsstandes findet man bei den Bergvölkern des Kaukasus, die in Ermangelung der Musik und des Gesanges sich sogar mit dem Takte ganz allein begnügen, indem sie bei ihrem Tanze nur in die Hände klatschen[1]). Zugleich zeigt aber der Gesang der Mestwirebi[2]), daß den kaukasischen Bergvölkern auch in melodischer Hinsicht zahlreiche sonstige Merkmale primitiver oder doch tiefstehender Melopöie eignen: so den Gesang eröffnende absteigende Tonleitern (man erinnere sich an die analogen Erscheinungen im Gesang der Indianer!), zahlreiche Tonwiederholungen, Triller, Melismen, Schleifer, vorschlagartige Synkopen nach Art der alla Lombardafiguren usw. Auch die Sammlungen georgischer[3]) und mingrelischer[4]) Volkslieder zeigen ungemein stark das Vorherrschen tonwiederholender oder periheletischer Melopöie, wie z. B.:




[1]) Alexis v. Lwoff: Über den freien Rhythmus des altrussischen Kirchengesangs, St. Petersburg 1859, pg. 8.

[2]) Vgl. S. I. M. G. I, 1899—1900, pg. 627 ff. (Basil Korganow: Mestwirebi, die Troubadoure des Kaukasus), spez. die Beschreibung auf pg. 628 und die Notenbeispiele.

[3]) Vgl. z. B. S. I. Tschchikwadse: „Ssalamuri". Tiflis 1896. (Beispiele daraus bei Bücher, pg. 252 ff.), Pierre Aubry: Esquisse d'une bibliographie de la chanson populaire en Europe, Paris 1905 (Alphonse Picard & fils), pg. 31 ff. (Notenbeispiel in Appendice 1), ders.: La chanson Géorgienne (in Revue musicale 1905, Nr. 5) und Riv. mus. XII, pg. 669 ff.

[4]) Ein mingrelisches Wiegenlied vd. Riv. mus. IV, 1897 (Ella Adaïewsky: La berceuse populaire, pg. 484 ff.), pg. 485.

— ein Typus, der uns auch im russischen Volkslied noch in ungemein starker Lebendigkeit entgegentritt. Bei einem Reiche von so ungeheurer Ausdehnung und so mannigfaltiger, bunter Mischung der es bewohnenden Volksstämme, wie das russische es ist, liegt es auf der Hand, daß die Mannigfaltigkeit der ethnographischen Schichtungsverhältnisse auch im Volkslied sich wiederspiegeln wird. In der Tat kann man denn auch im russischen Volkslied die buntesten Schattierungen und Nuancen im Übergange von der eben im vorstehenden geschilderten tiefsten Stufe europäischer Melopöie bis hinauf zu stufenweise immer höherer Entwickelung, von asiatisch-orientalischem Gesang in schrittweiser Annäherung an das westliche Volkslied der großen europäischen Kulturvölker, deutlich beobachten[1]). So zeigen die von Istomin gesammelten Volkslieder aus der Gegend von Archangelsk größtenteils den oben beschriebenen niederen, roh sinnlich-primitiven Typus: in archaischer, ermüdender Monotonie dreht sich die Melopöie stets um dieselben ganz wenigen 2, 3 oder 4 Töne, und von den endlos wiederholten oder gedehnten Tönen wird zu den nächsten der melodische Faden durch zahllose portamentoartige Schleifer, Läufe, wirbelnde periheletische Schläge, Triller usw. fortgesponnen, bald abreißend, bald wieder von neuem anknüpfend. Dagegen lassen sich in den von Melgunov, Pratsch und anderen gesammelten russischen Volksliedern zahlreiche Beispiele bedeutend höherer Entwickelung der Melopöie in den mannigfaltigsten Übergängen nachweisen; zwar finden sich auch hier noch häufig Spuren des primitiven Momentes, ähnlich denen in den Volksliedern aus der Archangelsker Gegend, namentlich sind die Schleifer- und Synkopierungsfiguren, wie z. B.:



[1]) Für das russische Volkslied vd. folgende Sammlungen: Istomin: Pěsni russkago naroda, Petersburg 1894. — Ivan Pratsch: Russische Volkslieder, 2 Bde., Petersburg 1815. — J. N. Melgunov: Russische Volkslieder, Moskau 1879. (Text russisch. Ebenso:) Eugenie Lineff: Chants des paysans de la Grande Russie, recueillis et transcrits des phonogrammes. 2 Bde. Petersburg 1904 und 1910, und zwar Bd. 1: Vělikorusskija Pěsni v narodnoj harmonizaciji. 2. Bd.: Pěsni novgorodskija. — Dieselbe: Über neue Methoden des Folklores in Rußland (in K. B. pg. 233 ff.), spez. Notenbeisp. pg. 239—243. — P. V. Šejn: Vělikorus v svojich pěsnjach usw. Petersburg 1900. — Zahlreiche Notenbeispiele einzeln auch bei Hatherly l. c. pg. 82—103, Parry l. c. pg. 53—66, Bücher pg. 186 ff., 199, 276 ff., 440, Guido Adler: Über Heterophonie (Jahrb. Peters 1908, 15. Jahrg., herausgegeben von Rud. Schwartz, Leipzig 1909, Peters), pg. 17—27, Fulgence l. c. Nr. 33 und 63 usw. — Für kleinrussische Volkslieder vd. noch im besonderen Filaret Kolessa: Über den melodischen und rhythmischen Aufbau der ukrainischen (kleinrussischen) rezitierenden Gesänge, der sogenannten Kosakenlieder. (In K. B. pg. 276 ff., spez. die wegen ihrer sehr reichen Ornamentik ungemein interessanten Notenbeispiele auf pg. 289—295), ferner S. I. M. G. II, Heft 4, pg. 675 ff. (Felix Starczewski: Die polnischen Tänze), Fétis I, pg. 144, Riv. mus. II, 1895, pg. 702 ff. (Costantina Levi: La geotopografia e la canzone popolare), spez. pg. 707 ff., und ibid. (Ella Adaïewsky: La berceuse usw.), pg. 434 ff., 439 usw., sowie die im folgenden unten zitierte Literatur über ruthenische Volkslieder.


usw.,

im russischen Volkslied überaus beliebt und häufig — wie auch Bockstriller, *tremolandos* und sonstige Ornamentierungen, Koloraturen und Passagen im russischen, ukrainischen, littauischen, wendischen usw. Volkslied eine große Rolle spielen [1]), — aber daneben gewahrt man auch — und zwar um so stärker, je mehr man sich dem Westen nähert — immer häufiger die Symptome höherer Stufen: zunehmende Erweiterung des Tonreichtums, d. i. -umfangs und der Tonschritte, zunehmende Freiheit der Bewegung, allmählich immer größere Emanzipation von der archaisch-primitiven Tonwiederholung, Monotonie und Perihelese usw. Das Auftreten des Bockstrillers jedesmal am Schlusse, als einziges Trennungsmittel der verschiedenen Strophen voneinander, wie z. B.



[2]),

sowie gewisser kadenzartiger, häufig ornamentierter Schlußformeln verrät auch sogar das allmählich immer klarere Durchbrechen des architektonischen Profilationsmomentes. Im kleinrussischen und ruthenischen [3]) Volkslied kann man diesen Prozeß deutlich verfolgen, wenngleich auch hier noch die Symptome des primitiven Momentes: Tonwiederholungen, Schleifer, schluchzerartige Vor- und Nachschläge sowie Synkopierungen alla Lombarda, Perihelesen wie:


,

[1]) Vd. Grove, l. c. article: „song". (Die von Grove ibid. zitierten Sammlungen russischer Volkslieder von Ralston und ukrainischer Volkslieder von Chodzko waren mir leider nicht zugänglich).

[2]) ibid. pg. 613.

[3]) Vd. Filaret Kolessa: „Unsere Duma". Ruthenische Volkslieder. Lemberg 1902. — Ethnographische Anthologie, herausgegeb. von der ethnographischen Kommission der Ševčenko-Ges. der Wiss., tom. XI: Die galizisch-ruthenischen Volkslieder mit ihren Melodien, gesammelt im Dorfe Chodowicz von Dr. Johann Kolessa. Lemberg 1902. — Dieselbe Sammlung, tom. XXI und XXII: Stanislaus Ludkiewicz: Galizisch-russische Volkslieder, 2 Bde. Lemberg 1906 und 1908. (Sämtliche hier aufgeführten Werke und Titel durchaus russisch.) Ebenso Denys Siczyński j: Szcze ne wmerła Ukraina. Piśni patriotyczni i narodni. 2 Bände. Stanislau, A. Staudacher. (Bd. 1: Melodien). — K. W. Wojcicki: Pieśni ludu Białochrobatów, Mazurów i Rusi z nad Bugu (Lieder der Weißchrobaten, Masuren und Russinen am Bug), Warszawa 1836. — Żegota Pauli: Pieśni ludu Ruskiego w Galicyi, Lemberg 1839. — Kocipinski: Piśni i šumki ruśkoho naroda, Kiew

Triller, Mordente, Schleifer, Portamentos usw. eine sehr große Rolle spielen [1]). Sie bilden die natürliche Überleitung zum westslavischen, vor allem zum polnischen Volkslied [2]), in dem die slavische Volksmelopöie bereits eine sehr hohe Entwickelungsstufe erreicht. Wie ganz allmählich und schrittweise diese jetzige Stufe erklommen wurde, und wie das heutige polnische Volkslied aus denselben primitiven, uraltertümlich-monotonen, periheletischen und tonwiederholenden Stammformen hervorgewachsen ist, wie das von uns bisher noch immer und überall als aller musikalischen Entwickelung zugrunde liegend beobachtete Schema sie postuliert, zeigt in überraschend zutreffender Weise der Vergleich der modernen polnischen Volksliedmelodien mit den uns überkommenen aus den früheren und frühesten Zeiten polnischer und slawischer Geschichte überhaupt [3]), z. B. der Melodie „Boga Rodzica" (aus dem 10. Jahrhundert) oder der „Święty Boże, święty mocny". Von der uraltertümlichen, innerhalb ganz weniger, eng nebeneinander liegender Töne schwerfällig immer um denselben Ton sich drehenden und wieder zu ihm zurückkehrenden Melopöie dieser Gesänge bis zu der des heutigen polnischen Volksliedes mit

---

[1]) Vd. solche Beispiele primitiv-sinnlicher Tonwiederholung usw. u. a. bei Ludkiewicz l. c. I, pg. 50, 51, 53—55; II, pg. 249, 250; Fil. Kolessa l. c. pg. 5, 11, 45, Johann Kolessa pg. 72 usw.

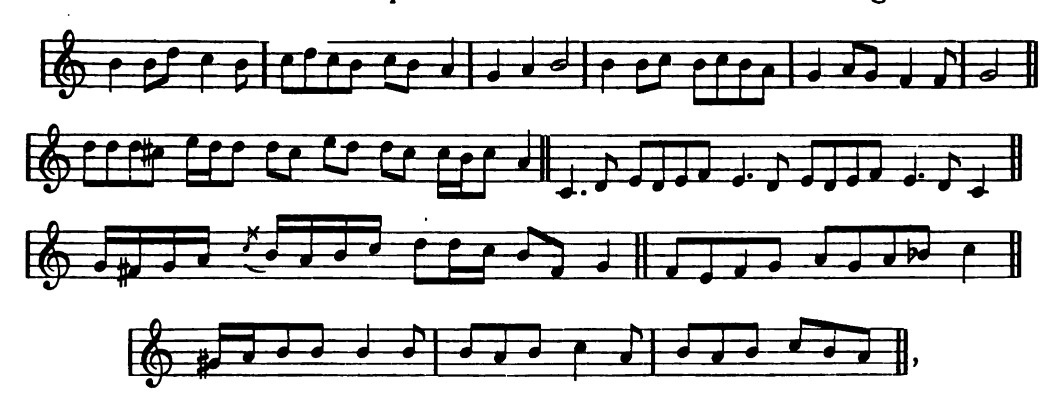
[2]) Vd. Wazlaw z Oleska: Pieśni polskie i ruskie ludu Galicyjskiego, Lwów 1833 (polnische und russische Volkslieder, Lemberg 1833). — Żegota Pauli: Pieśni ludu polskiego w Galicyi (Lieder des polnischen Volks in Galizien), Lemberg 1838. — Lipiński: Muzyka do pieśni, Warszawa 1833. — K. (= Konopka): Pieśni ludu Krakowskiego (Krakauer Volkslieder), Krakau 1840. — Ludwig Kuba: Slovanstvo usw. Bd. 4: Polnische Lieder, bearbeitet von Karl Prokop und Josef Smrtka, Pardubitz 1887. — Stephan Surzyński: Nasze hasło. Zbiór pieśni polskich obyczajowych i okolicznościowych. (Unser Wahlspruch. Sammlung polnischer Lieder usw.). Tarnów, Josef Pisza, 1901. 3 Bde. — Jan Gall: 150 pieśni i piosnek na chór męski i mieszany. Lwów, Sadowski, 1903 ff., 8°. — Materiały antropologiczno-archeologiczne i etnograficzne, wydawane staraniem komisyi antropologicznej akademii umiejętności w Krakowie. Tom. X 1908, pg. 50—344. — Alexander Saloni: Lud rzeszowski. Materiały etnograficzne. 1908, 8°. — Oskar Kolberg: Wołyń. Obrzędy, melodye, pieśni z brulionów pośmiertnych przy współudziale St. Fischera i F. Szopskiego wydal Józef Tretiak. W Krakowie, akademia umiejętności 1907, 8°. — Ders.: Lud. Kraków 1884—1890, tom. XVII, XIX—XXIII (Polnische Lieder und Tänze). — Zygmunt Gloger: Pieśni ludu polskiego, Kraków 1892. — Congrès international de la musique etc., Paris 1900, documents etc. publiés par M. Jules Combarieu, pg. 217 ff. (Dr. Adolf Lindgren: Contribution à l'histoire de la „Polonaise"). — S. I. M. G. II, Heft 4, pg. 683 ff. (Felix Starczewski: Die polnischen Tänze). — Einzelne Melodien ferner noch bei F. Magnus Böhme: Geschichte des Tanzes, Leipzig 1886. 2. Bd., pg. 157 ff., 165 ff. — S. I. M. G. III, pg. 216 (Fleischer: Zur vergleichenden Liedforschung.) — Weckerlin: écho usw., pg. 39. — Parry l. c. 48, 149. — Fulgence l. c. 26, 41, 56, 92 usw.

[3]) Alte polnische (und sonstige slavische) Gesänge aus dem 10. Jahrhundert usw. vd. bei Albert Sowiński: Les musiciens Polonais et Slaves anciens et moderns usw., Paris 1857, pg. 3 ff., pg. 64 ff., pg. 135 und 145, sowie Jul. Niemcewicz: Śpiewy historyczne z Muzyką i Rycinami, Warszawa 1819, pg. 24 ff.; ferner zwei geistliche polnische Gesangsmelodien aus dem 14. Jahrhundert bei Josef Surzyński, K. B. pg. 126.

seiner relativ sehr hohen Freiheit und Beweglichkeit seiner Tonbewegung, den weiten Intervallschritten, dem Reichtum seines Tonumfanges und seiner scharf ausgeprägten, streng vier- und achttaktigen Architektonik, sowie der schon sehr häufigen architektonischen Profilation des guten Taktteiles durch Ornamente (Vorschläge, Triller usw.) wie z. B.




und scharfe Punktierung ist es ein weiter Weg, und von allen zwischen diesen beiden entwickelungsgeschichtlichen Polen liegenden Durchgangsphasen lassen sich im heutigen polnischen Volkslied noch deutlich die Spuren nachweisen. So sind z. B. die zahllosen periheletischen Formeln und Wendungen wie:



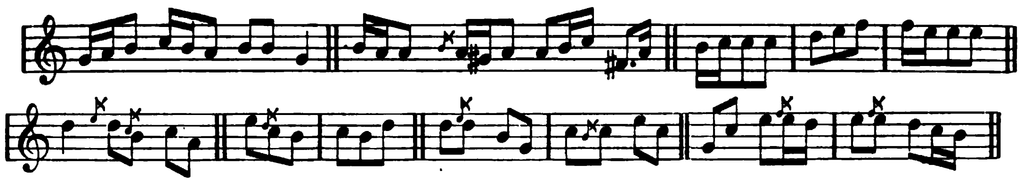
die ungemein häufigen Tonwiederholungen wie:



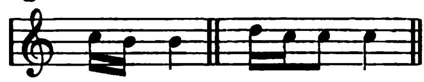
die überaus beliebten, im Durchgang zwischen 2 Noten angewendeten Vorschläge (ohne Profilationsmotivierung) wie:



alle die Schleifer, Vorschläge, Läufe und alla Lombardasynkopen wie:

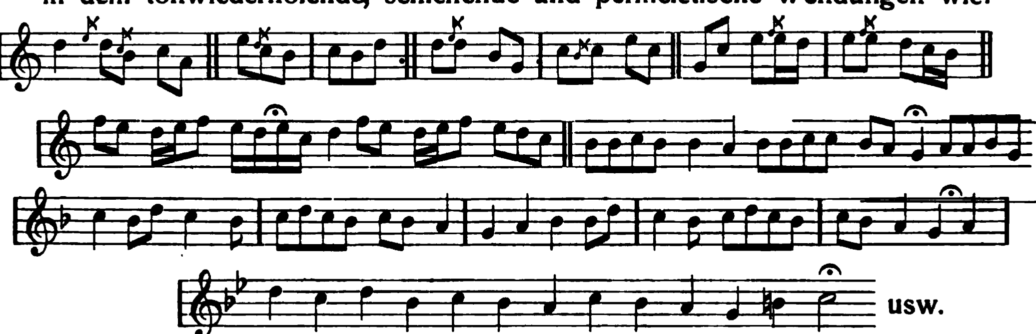


oder die gewöhnlich angewendete Schlußformel:



nichts anderes als Rudimente des ursprünglichen primitiven Momentes und seiner verschiedenen Typen: des Verweilens auf oder Zurückkehrens zu demselben Ton, des primitiven Portamentos usw.

Auf der gleichen Stufe wie das polnische Volkslied steht das littauische[1]), in dem tonwiederholende, schleifende und periheletische Wendungen wie:




noch deutlich auf das primitive Moment hinweisen, und — soweit ich nach den wenigen Melodiebeispielen, die mir zu Gesicht gekommen sind, urteilen kann — das esthnische[2]) und lettische[3]). Das wendische[4]) Volkslied, das

[1]) Vd. Christian Bartsch: Dainu balsai, Melodien littauischer Volkslieder. 2 Bde. Heidelberg 1886 und 1889. — Nesselmann: Littauische Volkslieder (mit einer Musikbeilage), Berlin 1853. — Littauische Volksweisen, gesammelt von Anton Juszkiewicz, . . . . . bearbeitet von Oskar Kolberg und Isidor Kopernicki, . . . . redigiert und herausgegeben von Siegmund Noskowski und Johann Baudouin de Courtenay. Krakau, polnische Akademie der Wissenschaften, 1900 ff. (Titel, Text der Vorrede und Einleitung auch polnisch). — Louis Nast: Die Volkslieder der Littauer, inhaltlich und musikalisch. Tilsit 1893. — Einzelne Beispiele bei Fleischer: Ein Kapitel vergleichender Musikwissenschaft (S. I. M. G. I, 1899—1900, pg. 47) und V. f. M. X (Kritiken und Refer.: Giesmin balsai, littauische Kirchengesänge), pg. 216 ff., sowie Bücher pg. 96, 107, 149 ff., Fleischer: Zur vergleichenden Liedforschung, S. I. M. G. III, pg. 216, in Mélusine I, 1878, pg. 223 usw.

[2]) Vd. Riv. mus. IV, 1897, pg. 491 (Ella Adaïewsky: la berceuse usw.) ein esthnisches Wiegenlied, und Neus: Esthnische Volkslieder, Reval 1850.

[3]) Vd. Riv. mus. II, 1895 (Ella Adaïewsky: la berceuse usw.), pg. 437 (lettisches Wiegenlied). Die von Bücher pg. 107 zitierte Sammlung lettischer Volkslieder von Ulmann war mir leider nicht zugänglich.

[4]) Vgl. Haupt und Schmaler: Volkslieder der Wenden in der Ober- und Niederlausitz,

gleich dem großrussischen durchaus mit tremolierender Stimme vorgetragen wird[1]) und schon dadurch, wie auch durch häufige Tonwiederholungen, schleiferartige Durchgangsvorschläge und Perihelesen noch seinen Zusammenhang mit dem primitiven Moment dokumentiert, zeigt andererseits in der häufigen Anwendung des Bockstrillers, der allemal am Anfange jedes Taktes auf der ersten Note und am Schlusse auf der letzten gesungen wird[1]), das architektonische Profilationsmoment in großer Klarheit; dazu kommt noch die sehr häufig symmetrische Profilierung der Versschlüsse durch Melismen, die (zum Zwecke verschärfter Profilation) gerne vorgenommene Erweiterung der Versschlüsse und Kadenzen durch Einschiebung sinnloser Silben wie Ha, Hale usw. mit melismatischen oder melodisch erweiternden Wendungen u.dglch.,— also lauter Merkmale, die dem wendischen Volksliede, zusammen mit dem polnischen und czechischen, den höchsten Rang im slavischen[2]) Volksgesang verschaffen. Am czechischen Volkslied[3]) kann man, ähnlich wie am polnischen, durch Vergleichung mit seinen frühesten Stadien im Mittelalter die Entwickelung von archaisch rohen, ganz noch im primitiven Moment steckenden Anfängen zum gegenwärtigen Stand deutlich beobachten. Die ältesten czechischen Volkslieder[4]), wie sie uns z. B. im Adalbertuslied, im Wenzelslied, im Ypokraslied aus

2 Bde., Grimma 1841 und 1843. — Ludwig Kuba: Slovanstvo usw. Bd. 5: Lausitzer Lieder, bearbeitet von Hannš Machal, Pardubitz 1885—1887. — Einzelbeispiele bei Fl. l. c. S. I. M. G. III, pg. 215, Grove l. c., Bücher usw.

[1]) Haupt & Schmaler l. c. I, pg. 25.

[2]) Um fortwährende Wiederholungen zu vermeiden, seien hier die für die folgenden Ausführungen — außer den weiter unten noch separat angeführten Spezialwerken über die Volkslieder der einzelnen west- und südslavischen Stämme — benutzten allgemein slavischen Volksliedsammlungen (also czechische, mährische, slovakische, serbische, bosnische, russische usw. Volkslieder enthaltend) aufgezählt. F. L. Čelakowský: Slowanské narodnj pjsně. Prag 1822 bis 1827. — Ludwig Kuba: Slovanstvo ve svých zpěvech (Das Slaventum in seinen Liedern), 10 Bde., Pardubitz 1884—1900. — Einzelne Beispiele außerdem noch in S. I. M. G. II (Starczewski: Die polnischen Tänze usw.), pg. 673—683. — Fulgence l. c. Nr. 81 ff. — Riv. mus. I, pg. 252 ff., 255 (Ella Adaïewsky: la berceuse usw.).

[3]) Vd. České narodnj pjsně. Prag 1825 (bei Karl Barth), 2 Bde. — J. Erben: Pjsně narodnj w Čechach. Prag 1842. — Čeněk Holas: České narodní pisně a tance usw. Prag, B. Koci, 1908 ff., 6 Bde. — Anton J. Zavadil: Spěvy našeho lidu. Böhm. Brod 1893 ff. — Leo Janáček und František Bartoš: Kytice z národních písní moravských, slovenských i českých. Teltsch 1901. — Pisně narodní (Anon.), Prag 1864, 4°. — Vereinzelte Melodiebeispiele bei A. I, pg. 143, III, pg. 390. — Riv. mus. XVI, Fasc. 3 (Fratelli Bocca, Torino 1909), Ignace Vojáček: Du chant populaire de la Bohême. Riv. mus. XVI, 1909, pg. 567 ff. und 573 ff. — Fétis I, pg. 144 ff. — Böhme: Geschichte des Tanzes, II, pg. 168, 181 (Nr. 293). — Proceed. of the Mus. Assoc. XXXI, pg. 23 (T. H. Yorke Trotter: Rhythm in national music). — Parry: two thousand melodies, pg. 67. — S. I. M. G. III, pg. 211 und 217 (Fleischer: Zur vergleichenden Liedforschung). — S. I. M. G. II, pg. 674 usw.

[4]) Über altböhmische Volksmusik und Notenbeispiele urältester czechischer Volkslieder (vom 10. bis zum 14. Jahrhundert) vd. Richard Batka: Geschichte der Musik in Böhmen, 1. Bd., Prag 1906, Kap. I, 5. Abschn. und Kap. II, Abschn. 4, spez. pg. 15, 59, 117 usw., ferner S. I. M. G. VII, pg. 41—69 (Zdeněk Nejedlý: Magister Zaviše und seine Schule), spez.

dem Mastičkář (Anfang des 14. Jahrhunderts) usw. noch vorliegen, verraten mit ihrer meist um einen Mittelton sich drehenden Melopöie, ihren Tonwiederholungen usw. noch deutlich ihre niedere Entwickelungstufe; ob und inwieweit (namentlich im geistlichen czechischen Volkslied des Mittelalters) die gregorianische Melopöie darin nachklingt und ob nicht überhaupt das czechische Volkslied (vor allem das geistliche) wenigstens zum Teil darauf zurückzuführen sein dürfte, ist schon früher (im vorigen Buche) berührt worden. Auch noch im heutigen czechischen Volkslied lassen sich dieselben Rudimente des primitiven Momentes nachweisen wie im polnischen usw.: so in tonwiederholenden, schleifenden, periheletischen Figuren und Bewegungen wie:


[1]) usw.,

während andererseits der streng vier- und achttaktige Rhythmus, die sehr häufige architektonische Profilation des guten Taktteiles durch Vorschläge, Triller usw., wie z. B.:


usw.,

auch das architektonische Moment bereits in derselben Ausbildung zeigen, wie es u. a. z. B. am deutschen geistlichen Volkslied nachgewiesen worden ist.

---

pg. 46 ff. (altböhmische Volkslieder aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts, Handschrift von 1396), A. II, pg. 114 ff., 294 ff., Fulgence Nr. 81 usw.

[1]) Das letztangeführte Beispiel (aus der bei Barth in Prag 1825 anonym erschienenen Sammlung Ceské narodnj pjsně, I. Bd., Nr. 123) ist von besonderem Interesse, da es in auffallendster Weise den Ubergang des Schleifers in Achtelläufe, also des Ornaments in die melodische Konstruktion, veranschaulicht.

Das mährische[1]), slovakische[2]) und slovenische[3]) Volkslied zeigen kein von dem czechischen wesentlich verschiedenes Bild. Ganz anders aber gestaltet sich dieses, wenn wir uns dem südslavischen Volkslied zuwenden[4]). Gegenüber dem hohen Entwickelungsstande des czechischen, polnischen usw. Volksliedes zeigt das slavonische, kroatische und istrodalmatinische (illyrische) ein auffallend tiefes Niveau: wenn schon im slavonischen Volkslied[5]) die Melopöie sich oft durchaus periheletisch (bisweilen mit schleifenden Synkopen usw.) auf ganz wenigen, eng nebeneinanderliegenden Tonstufen hin- und herbewegt, wie z. B.



so steigert sich dies im kroatischen[6]) Volkslied bis zu ermüdender Monotonie, und ein Überwuchern des primitiven, sinnlichen Moments mit allen seinen Erscheinungsformen (maßlosem Tonaushalten oder -wiederholen, Überladen

[1]) Vd. F. S. (= Sušil): Morawské národnj pjsně (Mährische Volkslieder), Brünn 1835—1840, 2 Bde. — František Bartoš: Národní písně moravské, nově nasbírané. Brünn 1889 und Prag 1899. — Ders.: Nové národní pisně. Brünn 1882. — Leo Janáček: Kytice usw. — Alois Ručka: Národní zpěvník. 2. Aufl., Trebitsch in Mähren s. a. 12° und František Sušil: Moravské národní písně s nápěvy do textu vřadenými. Brünn 1860. 2. Aufl., sowie in S. I. M. G. II, pg. 675.

[2]) Vd. J. Kollár: Narodné zpiewanky čili pjesně swietské Slowáku w Uhrach (Volkslieder der Slowaken in Ungarn), Ofen 1834. — Karol Ruppeldt: Venček usw. (Kranz slowakischer Volkslieder, zweistimmig), Prag 1874. — Bohumil Pokorný: 23 Slovenských a slováckých písní. Brünn 1911. 2. Aufl. — Joža Černík: Naše písně, 1909 und Věstnik národopisný československý. Vydává společnost národopisného musea československého. Ročník IV, 1909, pg. 42—49. — Einzelne slovakische Melodien in S. I. M. G. II, pg. 675 und IV, pg. 293 bis 295 (Otto Heilig: Slovakische, griechische, wallachische, türkische Tänze usw.).

[3]) Vgl. Oskar Dev: Slovenske narodne pesmi. Laibach 1906, L. Schwentner, 8°. — Bohumil Pokorný l. c. — Karol Štrekelj: Slovenske narodne pesmi etc. Izdala in založila Slovenska Matica. Ljubljana 1895. — Slovenische Volkslieder (aus der Umgebung von Radkersburg in Steiermark), gesammelt v. Andreas Schöff (Handschriftlich im Archiv d. Gesellsch. d. Musikfr. zu Wien). — Riv. mus. II, 1895, pg. 422, 424 (slovenische Wiegenlieder).

[4]) Vgl. Fr. Š. Kuhač: Južno-slovjenske narodne popievke (Chansons nationales des Slaves du Sud). Većim ih dielom po narodu sám sakupio ukajdio, glasovirsku pratnju udesio etc. Zagreb (C. Albrecht) 1878—1881. 4 Bde. — Katineli: Južno slavljanske pučke pěsme. Wien.

[5]) Vd. die Beispiele slavonischer Volkslieder bei Kuhač und Katineli l. c., ferner bei Parry: evolution etc. pg. 66 (archaisch periheletisch im Umfang von vier Tönen).

[6]) Vd. Ludvik Kuba: Album Charvatské usw. (Kroatisches Album, 62 Volkslieder usw.), Prag 1892. — Ders.: Slovanstvo usw. Bd. 9: Kroatische Lieder, bearbeitet von Bohumil Dadourek, Pardubitz 1892.

mit Trillern, Vorschlägen, Läufen, Passagen, kurz allen erdenklichen Koloraturschnörkeln usw.) macht sich in auffälligster Weise fühlbar. Ich habe schon an anderer Stelle eingehendere Schilderungen und Beispiele des kroatischen Volksgesanges gegeben und kann mich daher hier, um Wiederholungen zu vermeiden, damit begnügen, darauf hinzuweisen[1]). Genau denselben Typus wie das kroatische zeigt auch das istrodalmatinische Volkslied[2]), von dessen „weichen und glitschigen Tremolos und trillerartigen Glissandos", „schmerzlich tremolierender" Vortragsweise mit „langgezogenem Triller in einer eigentümlich kleinen Terz, und dabei ohne eine Spur von Melodie", dem „vielfach auftretenden Anlauf zu Koloraturen, verschiedenen Fiorituren und musikalischem schmückendem Beiwerk", und dessen gewaltigem Triller ein Kenner wie Ludwig Kuba eine ungemein anschauliche Schilderung gegeben hat[3]). Und wenn er schließlich die Ergebnisse seiner Studien des istrodalmatinischen Volksliedes dahin zusammenfaßt, daß man es in diesem mit uralten musikalischen Schöpfungen, mit einer Prähistorie der Musik zu tun habe, und daß es für die Musikwissenschaft von größter Wichtigkeit sei, „da es verstanden hat, uns die ältesten musikalischen Urformen in voller Lebenskraft zu erhalten und uns ein lebendiges Bild seines Entwickelungsganges bis auf unsere Tage zu bieten", so deckt sich dies nahezu wörtlich mit dem Gange der vorliegenden Untersuchungen, wenn diese auf Grund entwickelungsgeschichtlicher Merkmale dem kroatischen, dalmatinischen und — soweit ich nach dem nur unzulänglich mir vorliegenden Beobachtungsmaterial urteilen darf — auch dem bosnischen, serbischen[4]) und bulgarischen[5]) Volkslied den Rang einer der entwickelungsgeschichtlich tiefsten Stufen im europäischen Volkslied, als nahezu ausschließlich unter der Herrschaft des primitiven Momentes stehend, zuerkennen.

Dasselbe Niveau der musikalischen Entwickelung, ja vielleicht ein noch

---

[1]) S. I. M. G. IV, pg. 556, 557 (Alte Weihnachts- und Ostergesänge auf Lussin), pg. 630—633, 640—642 (Volkslieder in Lussingrande) und VI, pg. 332 und 335 (Alte Kirchengesänge usw.). Über Koloratur und Ornamentik spez. IV, pg. 615 ff. und VI, pg. 322.

[2]) L. Kuba: Einiges über das istro-dalmatinische Volkslied. K. B. pg. 271 ff. — Vgl. auch Fulgence l. c. Nr. 36 (illyrische Melodie) und Kryptadia (κρυπτάδια). Recueil de documents pour servir à l'étude des traditions populaires. 11 Bde., Heilbronn 1883 ff., frères Henninger (bzw. von Bd. V ab: Paris, H. Welter) vol. VIII, pg. 261 ff. (südslavische Reigenweisen).

[3]) Kuba: l. c. pg. 271, 272, 273, 275.

[4]) Vd. Kryptadia l. c. VIII. pg. 261 ff. und J. Svoboda: Sbirka srbských narodních . . . písní a tancův . . . pro piano. Prag, Fr. A. Urbánek, 4°, sowie Kornelis Stanković: Srbske narodne pesme usw. Wien, G. Wegelein & Albrecht, s. a. Einzelne Melodien bei Fétis II, pg. 227, Parry l. c. pg. 65 (durchaus uraltertümlich periheletisch innerhalb ganz weniger Töne) und S. I. M. G. II, Heft 4, pg. 673 ff., Starczewski l. c. (serbische, bosnische und Balkanmelodien). Betr. Rhythmik und Texte vgl. ferner noch: Vuk Stefanović Karadžić: Narodne srpske pjesme (Serbische Volkslieder). 3 Bde. Leipzig 1824 und Wien 1833, 1840.

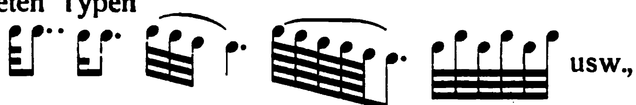
[5]) A. Dozon: Chansons populaires Bulgares. Paris 1875. (Von Bücher pg. 107 zitiert; mir nicht zugänglich). Uralte und neuere bulgarische geistliche Volksgesänge (mit Melodien) in den Notenbeilagen bei Albert Soubies: Histoire de la musique en Russie. Paris.

tieferes, treffen wir in der Zigeunermusik an, in der das Verzierungswesen, die Überladung mit Läufen, Appoggiaturen, Tremolos, Tonleitern, Arpeggien, Gruppetti, diatonischen und chromatischen Passagen, das Schwelgen in Tonwiederholungen und Tonverlängerungen so tief verwachsen mit dem Wesen dieser Volkskunst ist, daß es unmöglich ist, aus diesem Urwalde überwuchernder Verzierung die eigentliche Melodie herauszulösen und sie mit wenigen, einfachen Noten wiederzugeben: denn der Zigeuner ist unfähig, irgendeine Melodie zu reproduzieren, bei der er nicht immer und überall seine Verzierungen anbringt, und als wirklicher Künstler gilt bei ihnen auch nur, wer ein Thema „nur als Text aufnimmt und diese Idee, die er keinen Moment verliert, während einer fortgesetzten Improvisation umschleift und umschreibt“[1]). Und alle diese Fiorituren und Verzierungen „entfalten sich auf unvermuteten Orgelpunkten, auf irgendeinem unerwarteten, alle Gewohnheiten unseres Gehörs irreleitenden Halt — durchaus unmotiviert“[2]), — kurz, das Bild dieser Melopöie ist durchaus das der uralten orientalischen, z. B. indischen, arabischen usw. Gesänge. Man vergleiche z. B. folgende Notierung einer ungarischen Melodie im Vortrag nach Zigeunermanier:




[3]),

die, zusammen mit den in der Zigeunermusik ebenfalls in überwältigendster Fülle verwendeten Typen



usw.,

eine nahezu vollständige Musterkarte aller primitiven Vortragsmanieren enthält. Auch in der sehr reichen Verzierungskunst des ungarischen Volksliedes mit seinen Trillern, Pralltrillern, Vorschlägen, Schleifern, Doppelschlägen, Anschlägen, Fiorituren, Synkopierungen, (wie zu Anfang eines schweren Taktes)[4]),

[1]) Franz Liszt: Die Zigeuner und ihre Musik in Ungarn. Ins Deutsche übertragen von L. Ramann, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1883, pg. 294. Vgl. ibid. pg. 286.

[2]) ibid. pg. 295.

[3]) Proc. of the Musical Assoc. XVII, 1891, pg. 130 (F. Gilbert Webb: The foundation of national music, pg. 113—131). Vgl. ferner Stephan Bartalus: „Die Zigeuner und ihr Verhältnis zu unserer Musik“ in Ungar. Monatsschrift, Budapest, II. Bd., 1. und 3. Heft, Septbr. 1868. — John Sampson: English Gipsy songs and rhymes, im Journ. of the Gipsy Lore Soc. (Edinburgh) vol. II, pg. 80. — Erzherzog Joseph von Österreich: Czigány nyelvtan románo csibákero Sziklaribe (in Magyar Tudományos Akademia 1888). Hiervon Übersetzung und Auszüge in Journ. Gipsy Lore Soc. II, pg. 148—160. Zigeunermelodien außerdem noch bei Parry: evolution pg. 59, 60.

[4]) Vgl. Grove l. c. article „Magyar music“ und Riemann: Musiklexikon, Artikel „Ungarische Musik“.

portamentoartigen Schleifern und schluchzenden Nachschlägen sowie den periheletischen Lieblingswendungen und Kadenzen wie z. B.:



machen sich noch deutlich die Nachklänge des primitiven Moments fühlbar. Symptome des architektonischen Momentes dagegen sind die schon erwähnte Profilation des schweren Taktes durch Synkopierungen oder durch Punktierung, also Tonverlängerung, die engbogige, straffe Rhythmik, der ungemein häufige Taktwechsel, also Zusammensetzung verschiedenartiger rhythmischer Bogen zu kombinierten Gebilden usw. In der finnischen Volksmusik endlich, deren tief innerlicher Zusammenhang — abgesehen von der gemeinsamen Rassenangehörigkeit beider Völker — schon daraus hervorgeht, daß die ungarische Skala sich nur in finnischen Gesängen, sonst nirgends, wiederfindet[2]), treten alle die erwähnten Grundtypen in den mannigfachsten Abstufungen und Übergangsschattierungen von archaisch-periheletischer Monotonie bis zur Freiheit des czechischen, polnischen oder wendischen Volksliedes, auf. Die

[1]) Grove, ibid. und art.: song., Hubert Parry: The evolution of the art of music, London 1901, pg. 48, 63 ff., 59 ff. — Proc. of the Mus. Assoc. XXXI, London 1905, pg. 22 (T. H. Yorke Trotter: Rhythm in national music, pg. 17–36). — Vgl. ferner noch Gabriel Mátray: Allgemeine Sammlung ungarischer Volkslieder. 2 Hefte. Pest 1854, 4°. — Proc. of the Mus. Assoc. XXIX pg. 2 ff. (Ilona de Györy: Hungarian music of a thousand years). — S. I. M. G. III, pg. 217 (Fl.: Zur vergleichenden Liedforschung) usw. (Die von Grove l. c. zitierten Sammlungen ungarischer Volkslieder von Pressel, Stuttgart und A. Kappey, London, Verlag Boosey, waren mir nicht zugänglich.)

[2]) Ilona de Györy l. c. pg. 5.

ältesten musikalischen Überlieferungen der Finnen, die sogenannten Runengesänge (Runolaulua) tragen alle Symptome archaischer Melopöie in höchstem Maße an sich: sie sind charakterisiert durch höchste Eintönigkeit, Einförmigkeit und eigensinnige Wiederholung desselben Motivs[1]), wie z. B.:

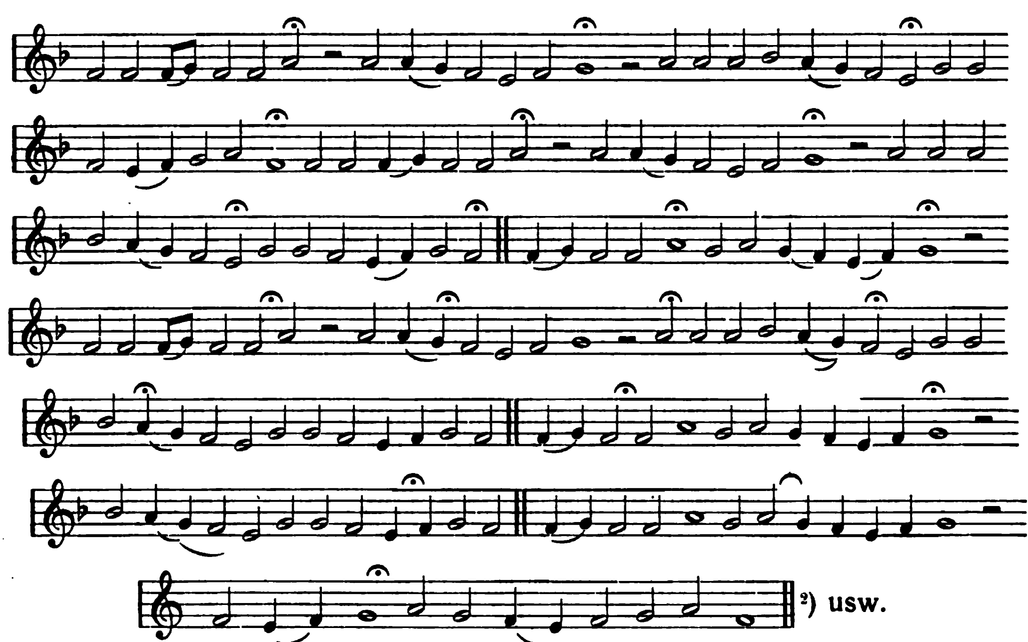



Je jünger die finnischen Gesänge sind, um so mehr kann man auch bei ihnen den Fortschritt zu größerer Freiheit der Tonbewegung sowie zunehmende Emanzipation vom primitiven Moment und der archaischen Melopöie beobachten, so daß also auch beim finnischen Volksgesang der Entwickelungsprozeß genau so verläuft, wie wir ihn bisher noch überall beobachteten. Daß für den Entwickelungsgang der Melopöie die ethnographischen Verhältnisse: die enge Nachbarschaft Skandinaviens und Rußlands einerseits, die Beimischung lappischer,

[1]) Heinrich Pudor: Zur Geschichte der Musik in Finnland, S. I. M. G., II. Jahrgang, 1. Heft, pg. 149. Notenbeispiele solcher uralter Runen- und verwandter Gesänge u. a. bei Fétis I, pg. 45—48, S. I. M. G. II, pg. 142—146 (Ilmari Krohn: De la mesure à 5 temps dans la musique populaire finnoise; desgleichen auch in Congrès internat. de la musique . . . . . à Paris 1900, documents usw. publiés par M. Jules Combarieu, pg. 242—244), Riv. mus. XII, 1905, pg. 242 ff., ferner in der großen Sammlung finnischer Volksweisen, -lieder, -tänze und -gesänge, herausgegeben von der finnischen Literaturgesellschaft in Helsingfors: Suomen Kansan Säwelmiä in 3 Teilen. 1. Teil: Hengellisiä Säwelmiä (geistliche Volksmelodien in 7 Bänden oder Heften, mit Einleitung von Ilmari Krohn, Helsingfors 1901). Jyväskylässä, jyväskylän Kirjapainossa 1898—1901. — 2. Teil: Laulusäwelmiä (Weltliche Volkslieder, 4 Hefte), 1904. — 3. Teil: Tanzmelodien, Reigentänze, Hirtengesänge usw., 8 Hefte, 1893—1897. Einleitung von Ilmari Krohn, Tammerfors 1894 und 1897, und Suomen Kansan Laulantoja. Pianolla Soitettavia. Helsingfors 1849. Quer 8°. (In: Toimituksia Suomalaisen Kirjallisuu — den Seuran. Helsingfors 1834 ff. 8. Abteilung 15, I). — Joseph Holeček: Kanteletar. Finska narodni lyrika. I. Teil. Prag 1904. — Einzelne Beispiele noch bei Otto Andersson: Altertümliche Tonarten in der Volksmusik, mit besonderer Berücksichtigung der finnischen. K. B. pg. 263 bis 265 ff., Tobias Norlind: Schwedische Schullieder im Mittelalter und in der Reformationszeit, S. I. M. G. II, pg. 584, Grove l. c. art.: song, Fulgence l. c. Nr. 21, 45, 72, Walter Niemann: Die Musik Skandinaviens, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1906, pg. 129—132, spez. die Notenbeispiele pg. 130 ff. usw.

schwedischer und russischer Elemente zum finnischen Volkskörper andererseits als Komponenten der resultierenden Entwickelungslinie und als stark ausschlaggebend in Betracht kommen müssen, liegt auf der Hand: es ist daher vollkommen einleuchtend, daß sich in der finnischen Tonkunst die Stammeszugehörigkeit deutlich ausprägt, daß sie namentlich zur skandinavischen Musik in enger Verwandtschaft steht und daß sie „vom ethnologischen wie vom künstlerischen Standpunkt aus als ein vermittelndes Bindeglied zwischen der skandinavischen und der russischen angesehen werden muß“ [1]).

Im skandinavischen Volkslied läßt sich der uns schon vertraute Entwickelungsgang sehr deutlich verfolgen. So zeigen vor allem die auf uns überkommenen altnordischen und altisländischen Gesänge die uns wohlbekannten Symptome archaischer Monotonie auf das Allerdeutlichste. Man vergleiche nur z. B. Melodien wie die folgenden:



[2]) usw.

(Gesänge aus der Völuspa, dem Havamal usw.), um an ihnen alle Symptome höchsten Alters, archaischer Unbeholfenheit und Eintönigkeit zu studieren. Und dasselbe Bild wie diese Weisen aus dem altnordischen Heidentum zeigen

---

[1]) Niemann l. c. pg. 128.

[2]) Delaborde: Essai usw. II, pg. 133—144, 150—158. [Die ibid. von Delaborde als Quellen zitierten Sammlungen alter nordischer Gesänge von Jacobi, Anders Wedel (1591 gedruckt, 100 Gesänge, um weitere 100 vermehrt von Peder Sys 1695), Wormii litteratura Runica und Nordiske kaempedater von Biørner, ins Franz. übers. von M. Mallet: monuments de la mythologie et de la poesie des Celtes waren mir nicht zugänglich]. Vd. ferner Adolf Twar Arwidson: Svenska fornsänger, en samling af kämpavisor, folkvisor, lekar och dansar, samt

großenteils auch noch heute die isländischen [1]) Lieder oder die auf den Färöern [2]). Auffallend ist bei allen diesen Gesängen der gänzliche Mangel an Verzierungen oder sonstigen Manieren; offenbar gilt auch für die Skandinavier in jener Zeit das früher zitierte Wort des italienischen Mönchs vom Gesang der Franken: daß nämlich ihre rauhen, ungeübten Kehlen all der Feinheiten und Verzierungen, welche den römischen Kirchengesang schmückten, unfähig waren. Im selben Maße, als die skandinavischen Gesänge in weniger ferne Zeiten zurückreichen, im selben Maße treten auch diese Merkmale archaischer Primitivität immer mehr zurück und die Tonbewegung wird immer freier, abwechselungsreicher und mannigfaltiger [3]); jeder Blick in die nächstbeste Sammlung dänischer [4]), norwegischer [5]) und schwedischer [6]) Volkslieder bestätigt dies auf das schlagendste.

---

barn- och vallsangar, Stockholm 1834/42, 3 Bände. — Abraham Nyerup og Rahbek: Udvalgte danske viser fra middelalderen, Kjøbenhavn 1812/1814. — Einzelne altnordische Melodien daraus bei Fétis IV, pg. 455—459, Fulgence l. c. Nr. 22, Grove l. c. art. „Song" usw.

[1]) Vd. S. I. M. G. I, 1899/1900 (Angul Hammerich: Studien über isländische Musik, pg. 341—371), spez. die sehr wertvollen Melodiebeispiele nach der Sammlung Olaf Davidsohns: Islenzkar skemtanir und den Mitteilungen von Sigurður Jónasson, Petrus Guðjonasson usw.

[2]) Vgl. S. I. M. G. III, pg. 222 ff. (Hjalmar Thuren: Tanz, Dichtung und Gesang auf den Färöern), spez. die Notenbeispiele von pg. 251—270, F. M. Böhme: Geschichte des Tanzes, II. Bd., pg. 215.

[3]) Vgl. z. B. A. P. Berggreen: Folkesange og melodier, faedrelandske og fremmede, samlede og udsatte for pianoforte, 1—11. 2. Udgave, Kjøbenhavn, 1860—1871. — J. N. Åhlström: 300 nordiska folkvisor, harmoniskt behandlade för en röst och pianoforte, Stockholm. — Mendel Reißmann: Musiklexikon, Art.: „Skandinavische Musik". — Grove l. c. art. „Song" usw. (Die von Grove ibid. zitierte Sammlung „Nordische Volkslieder" von Leopold Rocke blieb mir unzugänglich.)

[4]) Vd. außer der bereits zitierten Sammlung von Nyerup und Rahbek noch Thomas Laub og Axel Olrik: Danske folkeviser med gamle melodier. Kopenhagen s. a. Qu. 4°. — A. P. Berggreen: Danske folkesange og melodier, Kjøbenhavn 1861. — B. Hansen: Danske melodier, Kjøbenhavn 1883. — Maria Frykholm: Udvalgte danske viser, Kjøbenhavn 1865. — Einzelne Melodien bei Walter Niemann l. c. pg. 23 ff. (spez. pg. 24 und 25), Hjalmar Thuren: Das dänische Volkslied, Ztschrft. I. M. G. IX, pg. 13 ff. (spez. pg. 16), F. M. Böhme l. c. II, pg. 211, 212, Fulgence l. c. Nr. 39, 61, 66 usw. (Vd. auch die sehr ausführliche Literaturangabe bei Niemann l. c.).

[5]) Vgl. Ludwig Lindemann: Halvhundrede norske fjeldmelodierna, harmoniserede for mandstemmer, Christiania 1862. — M. B. Landstad: Norske folkeviser, Kristiania 1853. — Jørgen Moe: Samling af sange, folkeviser og stev, Kristiania 1840. — Arne Bjørndal: Norske slaattar, springar halling gangar vossarull, uppskrivne fyr fela etc. 2 Hefte, Bergen, Oktober 1907, die schon oben zitierte Sammlung von Berggreen: Norske folkesange usw. Einzelne Melodien bei Niemann l. c. pg. 59—66 (ibid. auch ausführliche Literaturangabe), Grove l. c. art. „Song", Riv. mus. II, pg. 429—432 (Adaïewsky: la berceuse usw.), Delaborde l. c. II, pg. 407—418 (dänische und norwegische Gesänge), Fulgence l. c. Nr. 48, 50 usw.

[6]) Vgl. E. G. Geyer och A. A. Afzelius: Svenska folkvisor, Stockholm (Haeggströms förlagsexpedition) 1880 (1. Aufl. 1814—1817). — Arv. Aug. Afzelius: Afsked af svenska folksharpan (melodierna harmoniserade af E. Drake), Stockholm 1848. — Åhlström & Afzelius: Traditioner af svenska folkvisor, Stockholm 1814. — Richard Dybek: Svenska folkvisor och hornlåter, Stockholm 1853—1856. — Ders.: Svenska folkmelodier, 2 Teile, Stockholm 1847,

Man vergleiche z. B. nur mit den oben angeführten altnordischen Gesängen die nachfolgenden Bruchstücke mittelalterlicher dänischer Gesänge:



1848. — Ferner die schon oben erwähnte Sammlung von Arwidsson: Svenska fornsänger, 3 Teile, 1834—1842. — Rosa Warrens: Schwedische Volkslieder der Vorzeit, Leipzig 1857, Brockhaus. — F. W. Weber: Schwedische Lieder, übersetzt und mit ihren Singweisen und Klaviergleitung herausgegeben. Paderborn 1871, Ferdinand Schöningh. — P. Grönland: Alte schwedische Melodien, gesammelt von E. G. Geyer und A. A. Afzelius, für Pianoforte harmonisch bearbeitet usw. Kopenhagen, C. C. Losse. — Schwedische Volkslieder (Anonym), Stockholm, (Im Archiv der Gesellsch. d. Musikfreunde zu Wien befindliches Exemplar Nr. 1651). — (Die vierstimmige Bearbeitung alter schwedischer Volkslieder von Häffner, 2 Hefte, 1832, 1833. sowie die Sammlung von Lundqvist: 100 svenska folkvisor, Stockholm, waren mir nicht zugänglich.) — Einzelne Melodiebeispiele vd. bei Otto Andersson l. c. K. B. pg. 264—266, S. I. M. G. V, pg. 91—99 (Walter Niemann: Die schwedische Tonkunst, ihre Vergangenheit und Gegenwart, pg. 91—118), ibid. II, Heft 4, pg. 552—607 (Tobias Norlind: Schwedische Schullieder im Mittelalter und in der Reformationszeit), Fétis I, pg. 145 ff., S. I. M. G. III, pg. 217, (Fl.: Zur vergleichenden Liedforschung), Fulgence Nr. 1, 18, 22, 45, 52, 55 usw. Ausführliche Literaturangabe bei Niemann: Musik Skandinaviens, pg. 96 ff.

[1]) Nyerup l. c. Nr. 191, 2, 26, 34, pg. LXXXV usw.



[1]),

und mit diesen wieder die Melodien heutiger skandinavischer Volkslieder, um diesen Entwickelungsprozeß zu verfolgen. Spuren und Rudimente des ehemaligen so starken primitiven Moments zeigen sich noch heute in Tonwiederholungen, Schleifern, Durchgangsvor- und -nachschlägen, vorschlagartigen Synkopen und alla Lombardafiguren und Perihelesen, wie z. B.:




[1]) Schwedische Volkslieder (Anonym. Archiv d. Gesellsch. d. Musikfreunde zu Wien. Nr. 1651), Nr. 46 usw.



Besonders die norwegischen Springtänze, Hallings, Säter- und Schnitterlieder (*slaattar)*[1]) sind überreich an Ornamenten jeder Art, die in überwältigender Fülle die Melodien durchsetzen und überwuchern. In ihnen wie in den schwedischen Volksliedern, die ebenfalls gelegentlich reiche Ornamentik zeigen, sind es hauptsächlich Vorschläge, kurze Schleifer und Triller, die zu schärfster architektonischer Profilation dienen. Wie stark das architektonische Moment in den neueren skandinavischen Volksliedern herausgearbeitet ist, das zeigen übrigens schon — abgesehen von der straffen vier- und achttaktigen Rhythmik — die in den schwedischen Volksliedern so beliebten Kehr- (Schluß- oder Mittelkehr-) reime[2]), die in ähnlicher Weise wie Melismen im Dienste der architektonischen Profilation stehen und wie diese funktionieren. Schon in den mittelalterlichen dänischen Gesängen[3]) macht sich die architektonische Profilation in allen ihren Äußerungsformen: Punktierung (also Verlängerung), Ornamentierung, Melismierung des guten Taktteiles usw. bemerkbar, und in den neueren skandinavischen Gesängen ist dies Prinzip mit äußerster Konsequenz durchgeführt. Aber — wie gesagt — nur ein Teil (und vielleicht eher der geringere — wenigstens im norwegischen Volksgesange —, im schwedischen überwiegt im großen Ganzen das architektonische Moment) der überreichen Ornamentik läßt sich durch das architektonische Profilationsmoment begründen; der andere geht auf das primitive Moment zurück, wie denn z. B. die im norwegischen und schwedischen Volkslied so beliebten Vor- und Nachschläge auf derselben Tonstufe

(also )

und im Durchgang nur als Rudimente ursprünglichen primitiven Portamentos aufzufassen sind. Ob und inwieweit bei dem engen Zusammenhang zwischen Sprachakzent und Melodiebildung in den skandinavischen Volksweisen die

---

[1]) Vd. die bei Delaborde l. c. mitgeteilten Säter-(Sennen-, Almer-)lieder, die Bauern- und Schnitterweisen in der bereits oben angeführten Sammlung von Bjørndal usw. (Vgl. übrigens auch Griegs „Nordische Tänze", Edit. Peters Nr. 1482.)

[2]) Vgl. E. G. Geyer: Über den Kehrreim zu den alten skandinavischen Liedern l. c.; bei Rosa Warrens l. c. Einleitung.

[3]) Vd. Nyerup Nr. 34 B ff., 144, 197, 222 usw.

zackig springende, lebhafte Melodieführung der norwegischen, die wellenförmige, ruhigere der schwedischen, die ruhige, gerade fortschreitende der dänischen Sprache [1]) die Entwicklung der Melopöie beeinflussen, darauf einzugehen ist hier nicht Zeit und Raum; es wäre dies das Problem einer dankenswerten Spezialuntersuchung.

Entwickelungsgeschichtlich von höchster Bedeutung ist das irische Volkslied. Denn nicht bloß, daß sich an ihm der Verlauf des von uns bisher noch überall wahrgenommenen Entwickelungsprozesses in höchster Klarheit studieren läßt, — man kann ihn beim irischen Volksliede sogar bis in seine ersten Uranfänge, seine Entstehung aus dem Akzentsystem, zurück verfolgen. Denn bekanntlich kennt das altirische Akzentsystem [2]) drei Haupttypen von Akzenten, die — genau wie das griechisch-römische, altindische usw. — von einem Mittelton — hier *ceol* genannt — aus ihre Tonbewegungen messen; und zwar entspricht dem antiken Akut der irische *Ardceol*, ein Steigen vom Mittelton um eine Terz, dem *Gravis* der *Basceol*, ein Fallen vom Mittelton um eine Terz, — so daß also *Ardceol* und *Basceol* im Verhältnis der Quint zueinander stehen und mit dem *Ceol* einen Dreiklang bilden, — und dem *Circumflex* der *Circeol*, der nur auf langem Vokal oder Diphtongen steht und verschiedene Formen mit verschiedenen Bedeutungen hat. So kann er einen Terzensprung abwärts von der Tonstufe des *Basceol* aus bedeuten oder einen Terzensprung von der Tonstufe des *Ardceol* aufwärts oder eine Tonbewegung vom *Ceol* zur Oberterz auf oder zur Unterterz abwärts usw., so daß sich dann für ihn folgende melodische Typen ergeben:



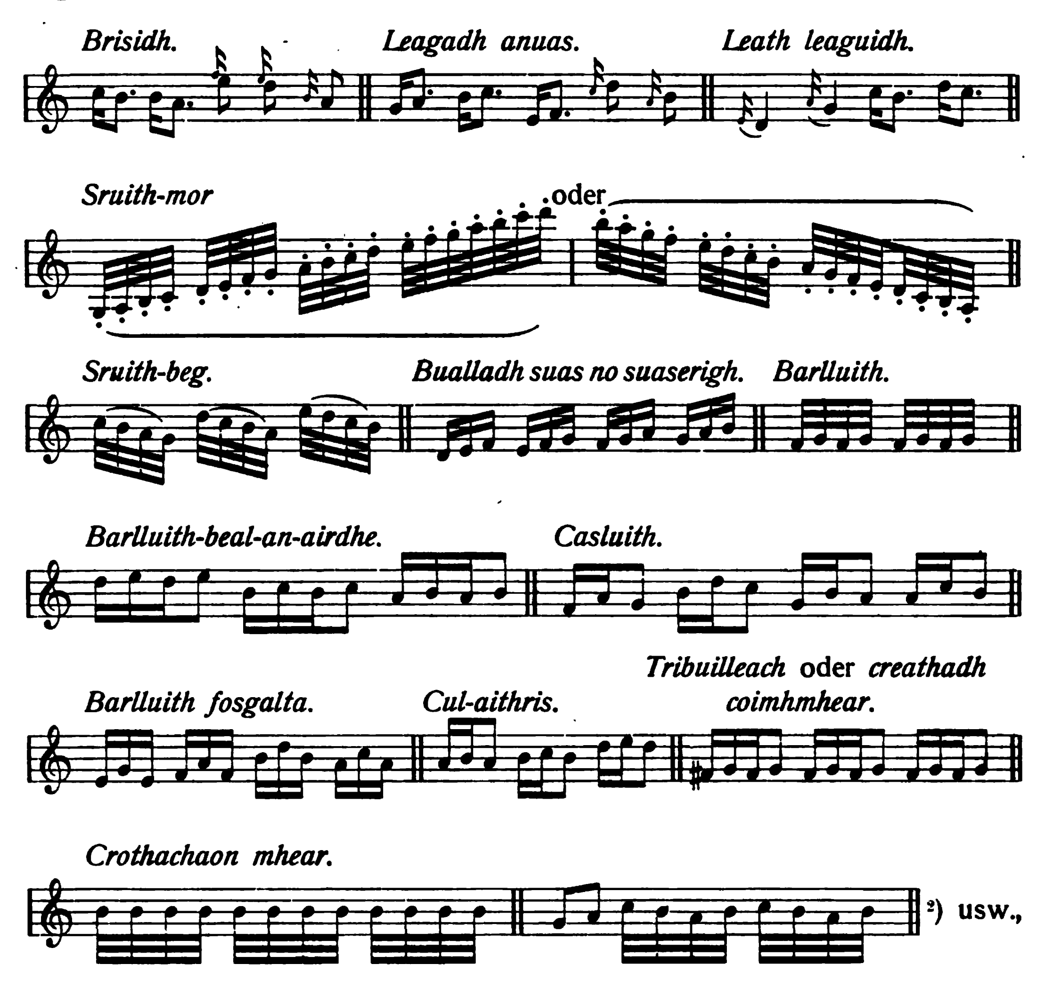
Wieviel oder ob überhaupt etwas an diesem Akzentsystem original irisch, oder ob nicht das ganze einfach eine Entlehnung des altklassischen Akzentsystems und Übersetzung in irische Termini ist, die irische Mönche in den ersten Jahrhunderten der christlichen Missionen vorgenommen haben mögen, das ist freilich eine andere Frage, auf die hier weiter nicht eingegangen werden kann; wie rege eine derartige Tätigkeit irischer Mönche sein mochte, geht daraus hervor, daß solche von ihnen geschaffene Termini gelegentlich auch wieder ihrerseits auf den Kontinent und bis nach Italien gelangten, wo sie dann — oft in seltsamen Verstümmelungen — in Handschriften auftauchen. Man erinnere sich z. B. nur der bereits im vorigen Buche erwähnten Bezeichnungen

---

[1]) Vd. S. I. M. G. V, pg. 98 (Walter Niemann: Die schwedische Tonkunst usw.) das Zitat der Bemerkung A. P. Berggreens über dieses Problem.

[2]) Vd. die ausführliche Darstellung des irischen Akzentsystems bei C. J. Walker: Historical memoirs of the Irish bards, London 1786 (appendix Nr. 3, pg. 29 ff.) und hiernach bei Fl. II, pg. 67 ff., sowie bei Fétis IV, pg. 395–399.

von Tonfiguren in einer Neumentabelle von Montecasino[1]) wie *spil, crodula, celis, boarmus, bearbi* usw., und vergleiche diese Namen mit solchen auf uns überkommener altirischer Vortragsmanieren und Figuren, wie die nachstehend angeführten:




[2]) usw.,

um sich von der Wahrscheinlichkeit der keltischen (für einzelne Namen — wie z. B. *„bearpipro“*, d. h. „Bärenpfeifer“ — vielleicht auch angelsächsischen) Provenienz der ersterwähnten Ausdrücke zu überzeugen. Zugleich zeigen die vorstehenden Tonfiguren alle uns so wohlbekannten Typen des primitiven

[1]) Vd. V. f. M. I (P. Ambros. Kienle: Notizen über das Dirigieren mittelalterlicher Gesangschöre), pg. 164, 165 und Gerbert: De cantu et musica usw. Bd. I lib. 2, Kap. 2.

[2]) Edward Bunting: Prospectus of a general collection of the ancient music of Ireland, Dublin (Hodges & Smith), 1840, pg. 14—26, Zusammenstellung altirischer Verzierungsformeln und Manieren.

Momentes in vollster Deutlichkeit: so den der einfachen Tonwiederholung, des Trillers, des Vorschlags, portamentoartiger Schleifer und Läufe, perihele-tischer Formeln usw. Welche Rolle die archaisch-primitive Perihelese und die aus ihr erflossenen Verzierungen in den ältesten und sonstigen uralten irischen Gesängen spielen, darüber belehrt jeder Blick in die nächstbeste Sammlung derselben[1]); die überwältigende Fülle üppig überwuchernder Ornamente wie:




[1]) Vd. außer der bereits angeführten von Bunting noch Fétis IV, pg. 395—399 und Walker l. c. (appendix), sowie P. W. Joyce: Old Irish folkmusic and songs, London 1909, die nachfolgenden, auch jüngere und jüngste irische Volkslieder enthaltenden Sammlungen: Moore: Irish melodies, with the symphonies and accompaniments of Sir John Stevenson and Sir Henry Bishop, London und Newyork. — Proc. of the Musical Assoc. XVI, 1890 (F. St. John Lacy: Notes on Irish music pg. 171 ff.), spez. pg. 180—193, und ibid. XXIII, 1897, pg. 91 ff. (Annie Patterson: The characteristic traits of Irish music), spez. 98—101, 107 ff. — John Parry: Two thousand melodies, London 1841, D'Almâine & Co., Nr. 37, 29, 53, 57, 60 usw. — Michael Conran: The national music of Ireland, Dublin 1846. — Einzelne Beispiele ferner bei Engel l. c. pg. 172, Gevaert: Histoire I, pg. 135, Grove l. c. usw.




die in den ältesten und älteren Gesängen scheinbar wahl- und regellos, nur durch das sinnliche Moment begründet, die Melopöie durchsetzen, werden in den späteren immer mehr dem architektonischen Profilationsmomente dienstbar: im selben Maße, wie die Tonbewegung freier, der Umfang des Tonschatzes und der Intervallschritte größer wird, wird auch der Gebrauch der Ornamentik immer mehr zurückgedrängt. So werden dann mit Vorliebe die Versschlüsse und Schlüsse überhaupt mit Trillern oder trillerartigen Figuren ausgeschmückt, ebenso tritt die Profilation der guten Taktteile (durch Punktierung, Ornamente oder — seltener — Melismen) neben der der Versschlüsse immer schärfer, strenger und sicherer hervor[1]). Die jüngeren und jüngsten Gesänge endlich (z. B. die von Moore zusammengestellten, deren Alter er

[1]) Vd. z. B. u. a. Bunting, pg. 11, 12, 15, 17, 58, 59, 60, 62, 66, Parry Nr. 60, 69, 72, 73‘ 307, 326, 340, 342, 347 usw.

selbst — mit vollstem Rechte übrigens — sich kaum bis ins 16. Jahrhundert zurückzudatieren getraut[1]), zeigen schon ganz alle jene typischen Merkmale, wie wir sie schon beim neueren schwedischen, dänischen usw. Volkslied beobachteten und noch beim englischen, deutschen, französischen usw. antreffen werden: also strenge Symmetrie der Architektonik, musikalischen Reime und Profilation, scharfe Profilierung des guten Taktteiles und der Versschlüsse usw.

Das schottische Volkslied[2]) fügt dem vom irischen gewonnenen Bilde nichts wesentlich Neues hinzu. Eine besonders wichtige Rolle spielt hier bekanntlich die alla Lombardafigur (die Umkehrung der Punktierung ), die von diesem ihrem Lieblingsvorkommen in der schottischen Volksmusik daselbst ja auch ihre Bezeichnung als *scotch snap* (oder *catch*) erhalten hat und für gewisse Formen in derselben, z. B. für den *strathspey*-tanz, direkt wesentliches Charakteristikon geworden ist (ähnlich häufig übrigens in der altschottischen Dudelsackmusik, z. B. im *urlar* und *pibroch*, gälisch *piobaireachd*)[3]). (Dieses Wesen des *scotch snap* als Umkehrung, gleichsam Negativ oder Reversseite der Punktierung macht es — nebenbei bemerkt — verständlich, warum man dieser Figur so häufig — nicht bloß im schottischen Volkslied überhaupt! — als Mittel zur Profilation des guten Taktteiles begegnet: als Äquivalent der Punktierung an und für sich schon ihrem Standort einen erhöhten Nachdruck verleihend, lenkt sie durch die rhythmische Inversion noch mehr die Aufmerksamkeit auf diese Stelle und trägt so um so mehr zu deren Hervor-

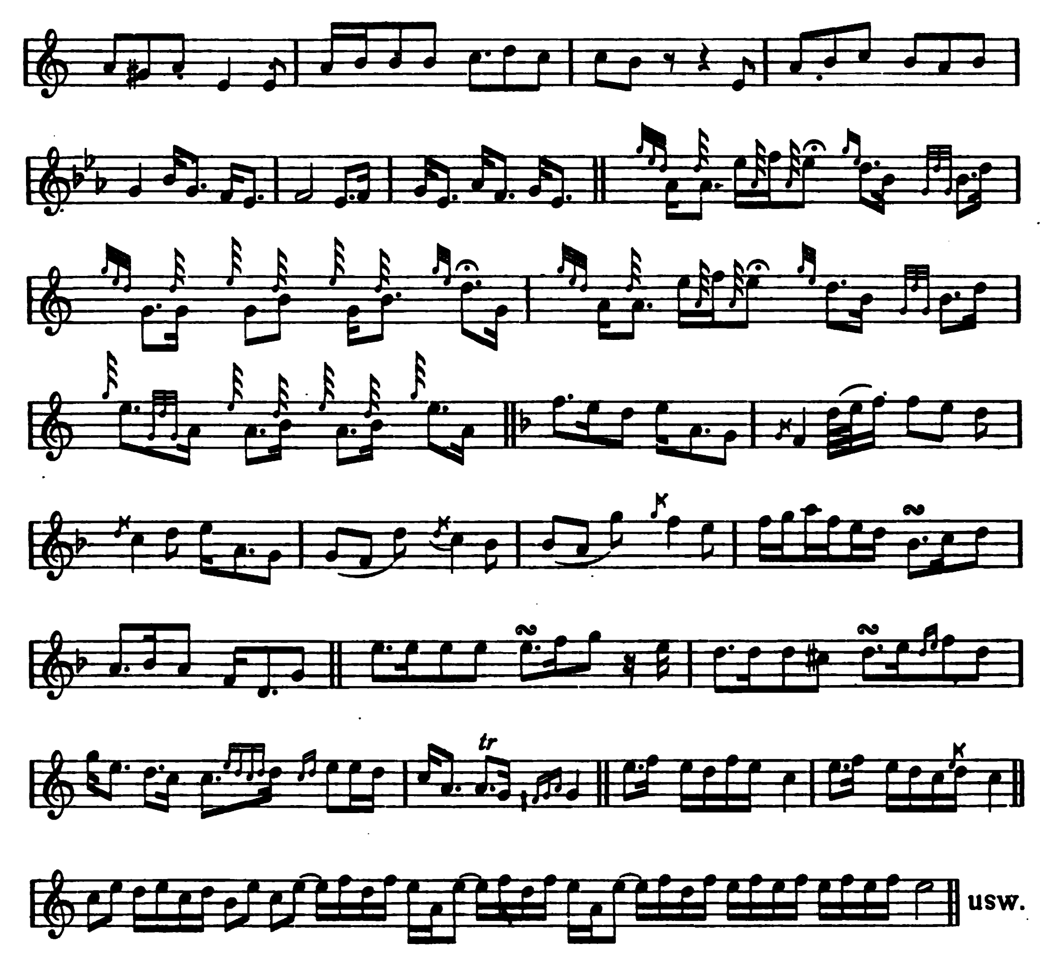
---

[1]) Moore: l. c. Essay on the music of Ireland, introduction pg. XVII. Leider wird übrigens diese Sammlung entwertet durch die unglückselige Einbildung des musikalischen Redaktors, daß die Melodien erst gesäubert werden müßten von der Überladung mit Ornamenten und von roher, geschmackloser Verschnörkelung, wie sie die wandernden Musikanten erst anbrächten: . . . „*the most delicate and difficult duty of a compiler is to endeavour, as much as possible, by retrenching these inelegant superfluities, and collating the various melodies of playing or singing each air, to restore the regularity of its form, and the chaste simplicity of its character*". Damit sind natürlich glücklich gerade die charakteristischesten melopöischen Merkmale verwischt, und ist offen ausgesprochen, daß man die Anwendung der Ornamentik in der Stevensonschen Redaktion der Melodien nicht als original volksmäßig, sondern als ganz willkürlich im Geschmack und vom Standpunkt der Zeit des Redaktors aus erfolgt ansehen muß, — eine Willkürlichkeit, ähnlich jener anderen, die schon Bunting l. c. pg. 13 der Mooreschen Sammlung vorgeworfen hat: daß nämlich, statt die Worte den Weisen anzupassen, wegen des hohen Wertes der Dichtung vielmehr umgekehrt die Weisen zugeschnitten wurden, wie der Text es erforderte. Für das Studium der ornamentalen Profilation ist die Mooresche Sammlung nur mit äußerster Vorsicht zu gebrauchen; wohl aber vgl. die übrigen oben angeführten Sammlungen.

[2]) Vd. die Melodiebeispiele altschottischer Gesänge bei Fétis IV, pg. 401—404, 408 ff., sowie älterer und neuerer bei James Johnson: The Scotish musical museum. Consisting of upwards of six hundred songs with proper basses for the pianoforte usw. Edinburgh, Blackwood & Sons, 1809, 6 vols., Fulgence l. c., Parry Nr. 67, 77 ff., 116, 135, 137, 146 ff. usw.

[3]) Grove l. c. art. song, scotch snap or catch, pibroch, strathspey usw.

hebung bei.) Welche Rolle in der schottischen Volksmusik das primitive Moment und dessen Verzierungstypen spielen, zeigen am besten Beispiele wie die folgenden:




Der weitere Entwickelungsgang verläuft genau wie beim irischen Volkslied: das architektonische Moment arbeitet sich immer mehr zur schließlichen Herrschaft durch, wie dies die Profilation des guten Taktteiles und der Versschlüsse im heutigen schottischen Volkslied[1]) zur Genüge zeigt. Das gleiche Bild wie dieses bietet das wälische[2]) Volkslied mit seinen zahllosen periheletischen

[1]) Vd. z. B. Parry Nr. 146, 149, 172, 312 usw.

[2]) Vgl. Edward Jones: Musical and poetical relickes of the Welsh bards, preserved by tradition and authentic manuscripts from remote antiquity usw., London 1784. — Fétis IV, pg. 368—372, 376. — Parry Nr. 18, 53, 59, 61, 64, 66 usw. — Melodien altkeltischer Volkslieder vd. bei Emlyn Evans: Alawon Fy Ngwlad. The fays of my land. Collected by Nicholas Bennet of Glanyrafon. London and Glasgow 1896, Bayley & Ferguson.

Melodiegängen wie



und — soweit ich dies nach den wenigen mir bekannten Melodiebeispielen beurteilen kann — das gälische[1]). Sehr anschaulich läßt sich der Entwickelungsprozeß vom primitiven Moment zur schließlichen Durchführung des Profilationsmoments im englischen Volkslied verfolgen, von dem uns die verschiedensten Proben aus den letzten sechs Jahrhunderten[2]), ja noch weiter

[1]) Über das gälische Volkslied vd. V. f. M. 1890, pg. 425 ff. (Fleischer). — Melodiebeispiele bei Parry Nr. 123 usw. — Bezügl. der keltischen Volkslieder auf französischem Boden vgl. H. Laterre (Bodlann) et F. Gourvil (Barr-Ilio): Kanaouennou Breiz-Vihan (Mélodies d'Armorique), Paris, H. Champion 1911, und Hersart de Villemarqué: Barzas Breiz, chants populaires de la Bretagne usw. Paris 1839, 2 vols.

[2]) Vd. Proc. of the Mus. Assoc. XXXI (pg. 17—36: „Rhythm in national music" von T. H. Yorke Trotter), spez. pg. 25, 26—32. — Burney II, pg. 384 ff. — Fétis IV, pg. 416 ff. — Francis L. Limbert: Beitrag zur Kenntnis der volkstümlichen Musik, insbesondere der Balladenkomposition in England. Inaugur. Diss. Leipzig 1895, Breitkopf & Härtel. (Notenbeilagen und Beispiele im Text). — William Chappell: Popular music of the olden time, a collection of ancient songs, ballads and dance tunes, illustrative of the national music of England. London, 2 Bde., Cramer, Beale & Chappell, 1855 (namentlich I. Bd., pg. 27, 39, 56 ff., 65 ff., 74 ff.). — Ders.: Old English popular music, 2 vols. London 1893, Chappell & Comp. (spez. Bd. I, pg. 25, 27 ff., 37, 39 ff. usw.). — Emlyn Evans l. c. — English Minstrelsie, a national monument of English

— vielleicht bis in die angelsächsische Zeit — zurückreichend[1]), erhalten sind. Alle diese Beispiele bestätigen vollinhaltlich das bisher von uns beobachtete Entwickelungsschema als auch für die Entwickelungsgeschichte des englischen Volksliedes giltig. So zeigen die ältesten englischen Volksmelodien, z. B. die von Stafford Smith und John Stainer transkribierte Tanzmusik aus der Bodleian library[2]), die Tanz- und Volksliedmelodien aus dem 14. und 15. Jahrhundert (z. B. Christmas Carol, Azincourtlied[3])) usw. die typischen Symptome archaisch-periheletischer Melopöie und des primitiven Moments überhaupt in höchstem Maße, und selbst noch in den Gesängen und Tänzen des 16. Jahrhunderts, ja sogar auch des 17. Jahrhunderts, ist deutlich die Nachwirkung des primitiven Moments in den periheletischen Gängen und Wendungen der Melodie deutlich zu erkennen: man vergleiche z. B. Gesänge und Tänze aus der Zeit der Königin Elisabeth[4]) und dergleichen! Jedoch läßt sich auch hier die bei fortschreitender Entwickelung stets zunehmende Emanzipation vom primitiven Moment deutlich verfolgen: je jünger eine Melodie ist, desto größer ist in ihr die Freiheit der Tonbewegung und die Erweiterung des Tonschatzumfanges.

song, collated and edited with notes and historical introductions by S. Baring Gould. 8 vols. Edinburgh, Jack, Grange, publishing works 1895, 1896 (spez. Bd. I, pg. 4 ff., 17, 24, 27 ff., 58, 66, 73 usw.). — Parry Nr. 222, 227, 246, 248, 250 usw. — Frank Kidson: Old English country dances, London 1890 (spez. pg. 1—25). — Albert Czerwinski: Geschichte der Tanzkunst, Leipzig 1862, pg. 230 (Cushion dance). — Neuere und neueste Melodien (vom 16. Jahrhundert ab) außer in den oben angeführten Werken auch noch in folgenden: Chappell: A collection of national English airs, consisting of ancient song, ballad and dance tuning, London 1840. — The minstrelsy of England, a collection of 200 English songs with their melodies popular from the 16th. century to the middle of the 18th. century. Edited and arranged with pianoforte accompaniments by Alfred Moffat, supplemented with historical notes by Frank Kidson (London und Glasgow, Baylay & Fergusson 1901). — Ztschrft. I. M. G. VI, pg. 497 ff.: Lucy E. Broadwood: English folksong. — Grove l. c. art. „Hey". — Karl Ferdinand Becker: Die Hausmusik in Deutschland im 16., 17. und 18. Jahrhundert, Leipzig 1840 (englische Tanzmelodie von 1577). — F. M. Böhme: Geschichte des Tanzes usw., II, pg. 76 (desgl. ex 16. Jahrhundert). — J. P. N. Land: Het luitboek van Thysius, beschreven en toegelicht usw., Amsterdam 1889, Frederik Müller & Comp., pg. 75—89 („engelsche zangwijzen", aus dem 16. und 17. Jahrhundert). — P. o. th. Mus. Assoc. XXII, pg. 89—109 (F. Cunningham Woods: A brief survey of the dances popular in England during the eighteenth century), spez. die Notenbeispiele pg. 92—105. — ibid. XXIII, pg. 37—55 (derselbe: A consideration of the various types of songs popular in England during the eighteenth century). — ibid. XXXI, pg. 89 bis 106 (Lucy E. Broadwood: On the collection of English folksong). — Sime: The Edinburgh musical miscellany, a collection of the most approved Scotch, English and Irish songs, Edinburgh 1792 usw.

[1]) Vd. Fétis IV, pg. 416 ff.

[2]) P. o. th. Mus. Assoc. XXXI, pg. 25.

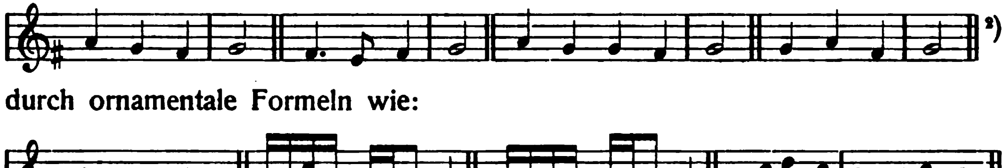
[3]) Chappell: popular music I, pg. 39, Burney pg. 384 ff., Emlyn Evans l. c., Limbert l. c., Chappell: Old English usw., I, pg. 25, 27 ff., Fétis l. c. usw.

[4]) Vgl. z. B. Chappell: popular music I, pg. 56 ff., 65 ff., 74 ff., Baring Gould l. c. II, pg. 10 ff., 34, 41, 63, III, 76, 106 ff. usw., Parry pg. 55, Emlyn Evans l. c., Böhme l. c. II, pg. 76, Moffat l. c., Becker, Land usw.

Auffallend ist — namentlich gegenüber dem irischen und wälischen Volkslied — am englischen Volkslied die geringe Rolle der Ornamentik: die ältesten englischen Gesänge und Tänze zeigen in ihrem nahezu gänzlichen Fehlen von Verzierungen und ihren innerhalb ganz weniger Töne[1]) sich bewegenden Perihelesen eine auffallende Ähnlichkeit mit den früher angeführten altnordischen Gesängen. Von kleinen Rudimenten primitiver Manieren, wie z. B.:



abgesehen, beschränkt sich die Anwendung von Verzierungen schon frühzeitig auf die Versschlüsse, deren Lieblingskadenzen:



durch ornamentale Formeln wie:



ausschmückend erweitert werden. Die somit schon so frühzeitig sich äußernde architektonische Profilation[3]) ringt sich im weiteren Verlauf der Geschichte des englischen Volksliedes immer bestimmter durch, um schließlich — ungefähr vom 17./18. Jahrhundert ab — in allen ihren verschiedenen Typen

[1]) Selbst in späterer und relativ sogar noch sehr später Zeit trifft man Beispiele solcher Melopöie im englischen Lied, so z. B. unter Henry VIII (vd. Baring Gould: I, pg. 4 ff.).

[2]) Chappell: collection of national English airs pg. 185.

[3]) Auf ein vielleicht ebenfalls schon im Sinne des Profilationsmomentes zu deutendes charakteristisches Merkmal der altenglischen Volkgesänge hat schon Chappell ibid. pg. 185 aufmerksam gemacht: die *syncopation or accent upon the second of the bar, instead of the first.*

(Profilation des guten Taktteiles durch Punktierung, durch Ornamente, Profilation der Versschlüsse usw.)[1]) zur höchsten Vollendung und unbestrittenen Herrschaft zu gelangen; man vergleiche z. B. folgende Bruchstücke eines Hey aus Playfords *„musics handmaid“* 1678:




[2]), die schon die typische, architektonische Profilation des 18. Jahrhunderts und das Vikarieren von ornamentaler Profilation und Melismen bzw. Gruppen kleiner Notenwerte in vollster Ausbildung zeigen.

Das holländische[3]) Volkslied, dessen Entwickelungsgeschichte übrigens in

---

[1]) Vd. die neueren Melodien in den Sammlungen von Chappell: collection usw., Sime l. c., Cunningham (P. of the Mus. Assoc. XXII, XXIII l. c.), Broadwood (ibid. XXXI) usw.

[2]) Grove l. c. art. „hey“.

[3]) Vd. Kiesewetter: Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges vom frühen Mittelalter bis zur Erfindung des dramatischen Stiles, Leipzig, Breitkopf & Härtel (Notenbeispiele: altniederländische Volkslieder). — I. G. R. Acquoy: Middeleeuwsche geestelijke liederen en leisen. Met muziek 1888. Haag, Martinus Nijhoff. 4°. — Fl. van Duyse: De melodie van het nederlandsche lied en hare rhytmische vormen. Haag 1902. Martinus Nijhoff. — F. M. Böhme: Geschichte des Tanzes, II. Musikbeilagen pg. 40, 197, 210. — Tijdschrift der Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis. Deel I—VII. Amsterdam, Frederik Muller & Comp., 1885, 1887, 1894, 1897, 1900, 1901, und zwar I, pg. 11—15 (J. P. N. Land: Twee liedjes uit de vijftiende eeuw), pg. 22 ff. (ders.: Aanteekeningen op zangwijzen in den nederlandschen Gedenck-clanck van Adrianus Valerius, mit Melodien aus dem 16. und 17. Jahrhunderts auf pg. 22, 24, 25); II, pg. 205 ff. (I. C. M. v. Riemsdijk: Oud nederlandsche Volksliederen) mit Melodien aus dem 15. Jahrhundert auf pg. 206; III, pg. 98—110 (I. C. M. Riemsdijk: De twee eerste Musyckboekskens van Tielman Susato) und pg. 115—118 (F. van Duyse: „Ontweckt van slape, wie dat ghy zijt“, oud nederlandsch lied); IV, pg. 160 ff. (W. P. H. Jansen: Nog eens het lied: nu zijt wellekome), pg. 137—159 (ders.: Op het Begijnenhof te Amsterdam, mit zahlreichen altholländischen und lateinisch-holländischen geistlichen Volksliedermelodien), pg. 177—200 (I. G. R. Acquoy: De zangwijze van het „o Kersnacht, schooner dan de daegen“). — V, pg. 46—73 (A. D. Loman: De melodie van het „Wilhelmus“), pg. 100 bis 128 (J. W. Enschedé: De Wilhelmusmelodie in den Gedenckclanck van Valerius), pg. 153 bis 190 (F. van Duyse: Het Wilhelmuslied uit een muzikal oogpunt beschowd), pg. 230 bis 243 (F. van Duyse: Oude nederlandsche maerstimmige liederboeken) mit altholländischen Melodien aus dem 16. Jahrhundert. — VI, pg. 16—79 (J. W. Enschedé: Marschen en marschmuziek in het nederlandsche leger der achtiende eeuw, mit 8 pg. Notenbeilagen) und pg. 81 bis 124: Ant. Averkamp: Toelichting tot de marschen in gebruik bij het Nederlandsche leger gedurende den spaanschen successie-oorlog, beide Aufsätze mit zahlreichen Melodiebeispielen. — Uitgaven der Vereeniging voor Nederlandsche Muziekgeschiedenis: XXIII. Julius Röntgen: Oud-Hollandsche boerenliedjes en Contradansen etc. 2 Bde. — ibid. XXV. Julius Röntgen: Nederlandsche dansen der 16de eeuw etc. Met eene inleiding van D. F. Scheurleer. 2 Bde. — I. H. Scheltema: Nederlandsche liederen uit vroegeren tijd. Met muziek. Haag 1885. Martinus Nijhoff. — Fl. van Duyse: Wilhelmus van Nassauwe. Teksten, vertalingen en melodie.

engstem Zusammenhang mit der des deutschen Volksliedes Hand in Hand mit dieser geht, stimmt sowohl was die sparsame Verwendung der Ornamentik betrifft, als auch in sämtlichen übrigen entwickelungsgeschichtlichen Merkmalen völlig mit dem englischen Volkslied überein, so daß es zwischen diesem und jenem in ähnlicher Weise ein vermittelndes Zwischenglied bildet, wie in rein ethnographischer Hinsicht das holländische Volk selbst zwischen dem englischen und deutschen Volke. Wie dort erhält sich auch hier, im holländischen Volkslied, das sinnliche archaisch-periheletische Moment, die innerhalb weniger Töne um einen tonalen Knotenpunkt circumvolvierende Tonbewegung, bis tief in das 16. Jahrhundert hinein, ja noch weiter; so zeigen die Melodien der altholländischen Volkstänze und -lieder aus dem 16. und selbst noch 17. Jahrhundert[1]) alle typischen Symptome dieses Momentes in vollster Deutlichkeit. Wie beim englischen Volkslied ringt sich weiters auch hier das architektonische Moment zu immer bestimmterer Äußerung durch, bis es vom etwa 17. bis 18. Jahrhundert ab in vollster Ausbildung und Vollendung mit allen typischen Erscheinungsformen: Profilation des guten Taktteiles und der Versschlüsse durch Ornamente (Vorschläge, Triller usw.) oder Melismen, Symmetrie der Melismenreime, Parallelismus der Konstruktion[2]) usw. hervortritt. Den gleichen Entwickelungsgang wie das holländische zeigt das flämische[3]) Volkslied, das schon durch diese äußerliche Übereinstimmung seinen germanischen Ursprung (im Gegensatz

Haag 1905, Martinus Nijhoff, 4°. — Niederländische Volksweisen in: Jahrbuch des Vereins für niederdeutsche Sprachforschung, Jahrg. 1892, XVIII. — J. P. N. Land: Het luitboek van Thysius, pg. 32—67 („nederlandsche wereldlijke zangwijzen" aus dem 16. und 17. Jahrhundert), pg. 262 ff. („inheemsche dansen", altholländische Tanzweisen derselben Zeit). — Fl. van Duyse: Het oude nederlandsche lied, wereldlijke en geestelijke liederen uit den vroegeren tijd, verzameld en toegelicht 's Gravenhage, Martinus Nijhoff; Antwerpen, de nederlandsche boekhandel, 2 Bände, 1901 und 1903. — Dasselbe. Teksten en melodien. 4 Bände mit Musik und Register. Haag 1903—1908, Martinus Nijhoff. — M. f. M. VII, 1875 (Robert Eitner: Tänze des 15. bis 17. Jahrhunderts), pg. 89 ff. (niederländische Tänze). — Een deuoot ende profitelyck boecxken, inhoudende veel gheestelijcke liedekens ende leysenen, diemen tot deser tijt toe heeft connen ghevinden in prente oft in ghescrifte. Geestelijk liedboek met melodieën van 1539, op nieuw uitgegeven en van eene inleiding, registers en aanteekeningen vorzien door D. F. Scheurleer. Haag 1889, Martinus Nijhoff.

[1]) Vd. z. B. Tijdschrift usw. I, pg. 10 ff.; II, pg. 205 ff.; III, pg. 115 ff.; IV, pg. 137, Land l. c. pg. 32 ff. usw.

[2]) Für Melismenprofilation auf den Kadenzen und Versschlüssen, bzw. auf gutem Taktteil, sowie Symmetrie der Melismenreime vd. Beispiele bei Duyse: Het oude nederlandsche lied I, pg. 692, 706; II, 944, 948 usw.

[3]) Vd. J. F. Willems: Oude vlaemsche liederen, ten deele met de melodien, uitgegeven etc., Gand 1848. — Coussemaker: Chants populaires des Flamands en France, Gand 1856. — Adolphe Lootens et J. M. Feys: Chants populaires Flamands avec les airs notés usw. Bruges 1879. (In Annales de la société d'émulation pour l'étude de l'histoire et des antiquités de la Flandre, Bd. 29). — Ferner Anhang (flamländische und französische Volkslieder) der Sammlung deutscher Volkslieder von Büsching und v. der Hagen, Berlin 1807, sowie Fétis V, pg. 55—59 (flämische Volksliedmelodien, nach der Willemsschen Sammlung).

zum keltischen Wallonentum[1]) und den romanischen Franzosen) zum Ausdruck bringt. Das hohe Alter, das manchen der flämischen Volkslieder zukommt[2]), verrät sich schon äußerlich durch die wohlbekannten Symptome des primitiven Momentes: die innerhalb ganz weniger Töne sich drehende archaisch-periheletische Tonbewegung[3]) usw.; welch starke Beeinflussung übrigens das ursprünglich germanische flämische Volkslied durch die Melopöie der benachbarten Romanen erfahren hat — was bei den geographischen und ethnographischen Verhältnissen des Landes nur zu verständlich ist — und wie namentlich die Melopöie der Trouvèresgesänge, der *pastourelles*, *fabliaux*, *chansons de geste* usw. des Mittelalters, vielleicht auch selbst noch des *cantus planus* in ihm nachklingt, darauf hat schon Tiersot aufmerksam gemacht[4]). Spuren ehemaliger primitiver Manieren treten noch im heutigen flämischen Volksliede zutage in kurzen Schleifern und durchgehenden Vor- und Nachschlägen usw. wie:



während das architektonische Profilationsmoment in der Profilierung des guten Taktteiles durch Ornamente (Vorschläge, Triller, Pralltriller usw.) oder mit diesen vikarierende Melismen (bzw. Gruppen kleinerer Notenwerte, wie Achtel- oder Sechzehntelgänge und dgl.)[5]) in mustergültiger Weise zum Ausdruck gelangt, z. B.:



[1]) Vd. Proc. of the Mus. Assoc. XXVII, 1901, pg. 87 (W. W. Cobbett: Music and musicians of the Walloon provinces of Belgium, pg. 87—104).

[2]) Tiersot: Histoire de la chanson populaire en France, Paris 1889, pg. 32.

[3]) Vgl. z. B. ibid. pg. 33, 93, 128, 129.

[4]) ibid. pg. 32 ff.; vgl. ibid. Beisp. pg. 93, 128 ff.

[5]) Vd. z. B. Coussemaker l. c. pg. 111, Nr. XXXVIII, XL, LIV, LXVIII usw.

In ähnlicher Weise, wie das holländische Volkslied zwischen dem englischen und deutschen, bildet so das flämische Volkslied ein vermittelndes Zwischenglied zwischen dem germanischen (holländisch-deutschen) und romanischen (französischen) Volkslied.

In eingehender Weise lassen sich die einzelnen Phasen des bisher beobachteten Entwickelungsverlaufes im deutschen Volkslied verfolgen, von dem uns aus verschiedenen Epochen Proben von Melodien erhalten sind. Freilich, über die allerältesten und die ersten Anfänge ist auch hier tiefes Dunkel gebreitet, in das wir vergeblich durch Konjekturen und bloße Wahrscheinlichkeitsschlüsse ein ungewisses Dämmerlicht zu bringen uns abmühen. Wenn z. B. in neuester Zeit ausgesprochen worden ist, daß der Gesang der alten Germanen von einer Reihe uns geläufiger Intervalle mit hervorragenden Stütztönen durchzogen worden sei[1]) und daß die Ablehnung des römischen Kirchengesanges durch das deutsche Volk (man erinnere sich z. B. an die Streitigkeiten zu Karls des Großen Zeiten!) aus dem damals noch ausgeprägten Mangel an Stütz- und Leittönen in den Kirchentonarten zu erklären sein dürfte[2]), oder daß die altgermanischen Gesänge auf einer Tonleiter ohne Quart (der sogenannten schottischen Tonleiter) basierten, so sind dies eben nur bloße Vermutungen, die aber allerdings auch vom Standpunkt vorliegender entwickelungsgeschichtlicher Betrachtung aus schon darum sehr viel für sich haben, da sie vollkommen mit den aus dieser sich ergebenden Schlüssen übereinstimmen[3]). Denn auch wir hatten schon zu wiederholtenmalen (so u. a. im 1. Buch dieses 2. Hauptteiles) Gelegenheit, zu beobachten, daß als eine der nächsten Phasen nach den primitivsten Stufen überall und immer im Verlaufe der Entwickelungsgeschichte jene auftritt, bei der gewisse Tonstufen als gleichsam Knotenpunkte der Melopöie (man erinnere sich an die „stehenden Töne" der altgriechischen Musiktheorie!) sich festsetzen, um die herum die Tonbewegung sich dreht und zu denen sie stets wieder zurückkehrt. Wir fanden schon (im 1. Buch) bei den Orientalen eine Reihe von Völkern, deren Melopöie auf dieser Stufe steht — so z. B. die chinesische, javanische, siamesische Musik und dgl. —, und daß auch im europäischen Volkslied noch Reste dieser Phase vorhanden sind, hat uns das altirische Volkslied gezeigt. Wie dem nun auch sei in betreff der Urzeit des deutschen Volksliedes: daß sämtliche spätere Phasen vollkommen im Sinne und der Reihenfolge des bisher noch bei allen anderen Völkern beobachteten allgemeinen Entwickelungsverlaufes aufeinander folgen, zeigen uns die vom 8., 9. und 10. Jahrhundert ab in ununterbrochener Reihe sich aneinanderschließenden, uns überkommenen

[1]) Ludwig Riemann: Der Volksgesang zur Zeit der Kirchentonarten (Ztschr. d. I. M. G., Jahrg. X, Heft 9, pg. 263—271), pg. 264.

[2]) ibid. pg. 265.

[3]) Fritz Volbach: Die Praxis der Händelaufführungen, Dissert., Charlottenburg 1899 (Buchdruckerei Gutenberg), These 2.

Reste von Melodien aus verschiedenen Jahrhunderten. Die ältesten uns erhaltenen Gesänge — so die Klagelieder auf den Tod des Herzogs Erich von Friaul und Karls des Großen, das Hildebrandlied, das Herzog-Ernstlied, der cantus Ottinc usw.[1]) — aus dem 8. bis 10. Jahrhundert zeigen (trotz der gelegentlichen späteren Überarbeitung bei einzelnen dieser Gesänge, so beim Hildebrand- und Herzog-Ernstlied im 16. Jahrhundert) ungefähr die gleiche oder nur um weniges höhere Stufe wie die früher zitierten altnordischen Gesänge mit ihrer archaisch-periheletischen, innerhalb ganz weniger Töne sich hin- und herdrehenden Melopöie. Man vergleiche z. B. die Melodie des cantus Ottinc[2]):




Allmählich findet auch hier schrittweise eine Emanzipation von dieser ursprünglichen rohesten und tiefsten Form der Melopöie, diesem Maximum des primitiven Momentes, statt — freilich, wie gesagt, nur ganz langsam und schrittweise. So zeigen die Gesänge des 11., 12. und 13. Jahrhunderts schon einzelne freiere Schritte; ja, selbst Quartenschritte kommen bereits vor. (Man vgl. z. B. das Kuninc-Rudolflied, das Tannhäuserlied, die uns erhaltenen Melodien von Reigen, Kinder-, Rätsel- und Tanzliedern dieser Zeit usw.)[3]). Die Gesänge des 14. und 15. Jahrhunderts[4]) repräsentieren bereits abermals einen Schritt

[1]) Vd. die Notenbeispiele bei Mantuani: Die Musik in Wien (in Geschichte der Stadt Wien, herausgegeben vom Altertumsverein zu Wien, redig. von Albert Starzer, Wien 1907, Druck und Verlag von Adolf Holzhausen, III. Bd., 1. Hälfte), pg. 146, 150, 413, 414, 415. — Rowbotham III, pg. 326 ff. — Coussemaker: Histoire de l'harmonie etc., Paris 1852, monum. planche VIII, und Jahrb. f. M. II, pg. 41. — G. R. Kiesewetter: Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges vom frühen Mittelalter bis zu der Erfindung des dramatischen Stiles und dem Anfang der Oper. Leipzig 1841, pg. 1, 2 der Musikbeilage. — O. Kade: Die deutsche weltliche Liedweise in ihrem Verhältnisse zu dem mehrstimmigen Tonsatze. Mainz 1874 (B. Schotts Söhne). Anhang, Musikbeilage pg. 1 ff. — Raphael Molitor: Die Lieder des Münsterischen Fragmentes. S. I. M. G. XII, pg. 475 ff., spez. die Notenbeispiele pg. 498 ff.

[2]) Coussemaker l. c.

[3]) Vd. Mantuani l. c. pg. 153, 157, 160, 259. — A. II, pg. 253. — Fétis IV, pg. 436 ff. — R. v. Liliencron: Die historischen Volkslieder der Deutschen vom 13. bis 16. Jahrhundert. 5 vol. Leipzig 1865—1869.

[4]) Vd. Die Lieder und Melodien der Geißler des Jahres 1349, nebst einer Abhandlung über die italienischen Geißlerlieder von Dr. phil. Heinrich Schneegans und einem Beitrag zur Geschichte der deutschen und niederländischen Geißler von Heinr. Pfannenschmied, herausgegeben von Paul Runge, Leipzig 1900, Breitkopf & Härtel, pg. 30—42 (Melodiebeispiele). —

weiter vorwärts; namentlich ist es das Profilationsmoment, das in ihnen bereits immer klarer, bestimmter und schärfer hervortritt. Das Mittel hierzu sind Melismen. Und zwar treffen wir im deutschen Volkslied dieser Zeit bereits sowohl die akzentische als die architektonische Melismenprofilation vollkommen eingebürgert[1]). Letztere tritt sowohl am Anfang als auch am Schlusse der einzelnen Verse auf; besonders beliebt ist die Anwendung gewisser stereotyper Lieblingsformeln als Schlußkadenz, wie z. B.:



später (16. Jahrhundert) auch:



[2]) usw.

(Neben der Melismenprofilation findet man aber auch — wenngleich seltener — einfache Längenprofilation oder Profilation durch Wiederholung.) Wie stark der architektonische Sinn und das rhythmische Dispositionsvermögen bereits entwickelt ist, bezeugt die bereits sehr ausgeprägte Symmetrie der Konstruktion, der Parallelismus der Glieder usw., die in den Melismenreimen, in der Korrespondenz der Profilationsstellen usw. ihren peinlichst genauen Ausdruck finden; wie z. B. — als ein charakteristisches Ausdrucksmittel des Zusammenhanges

---

S. I. M. G. VII, pg. 41 ff. (Zdeněk Nejedlý: Magister Záviše und seine Schule). Notenbeisp. auf pg. 49. — Friedrich Wilhelm Arnold: Das Lochheimer Liederbuch (nebst der Ars organisandi von Konrad Paumann) in: Jahrb. f. M. ed. Chrysander, 2. Band, Leipzig 1867. — M. f. M. IV 1872, pg. 235—248 (Kade: Berichtigungen zum Lochheimer Liederbuch). — Heinrich Rietsch und Arnold Mayer: Die Mondsee-Wiener Liederhandschrift, Berlin 1896. — Rietsch: Die deutsche Liedweise, Wien und Leipzig 1904 (Karl Fromme). — Für Versbau, Reim, Architektonik usw. vgl. auch Görres: Altdeutsche Volks- und Meisterlieder, Frankfurt 1817.

[1]) Eine sorgfältige Übersicht und Zusammenstellung der verschiedenen Arten von Melismenverwendung findet man bei Rietsch: Dtsch. Liedw. pg. 136—142, und Mondseeer Liederhandschrift pg. 198—201. Vgl. auch Molitor l. c. pg. 484—491.

[2]) Vd. Liliencron l. c. Nr. 21, 24, 26, 54, 48, 40, 49, 53, 91 usw., sowie Anhang pg. I bis XLIV. Ebenso Arnold l. c. Nr. 13, 14, 15 usw. Vgl. ferner die zahllosen Beispiele dafür bei F. M. Böhme: Altdeutsches Liederbuch, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1877.

zwischen Metrum und Tonweise — regelmäßig die Charakterisierung klingender Reime durch die Musik zu beobachten ist, indem die sprachlich wichtige betonte vorletzte Silbe des Reimwortes musikalisch mit einer mindestens den Wert der Schlußnote erreichenden Note oder Notengruppe bedacht wird, und zwar — der Häufigkeit nach angeordnet — entweder 2 Semibreven (meist in der bekannten freien Ligatur) oder einer Brevis (auch Doppelraute) oder einer Gruppe von 4 bis 5 Semibreven, ja selbst einer noch längeren melismatischen Figur; und wie die Struktur der Lieder vielfach noch durch die Manier, den Beginn der Stollen, ev. auch den des Abgesanges und Refrains, je durch eine gleiche melismatische Figur einzuleiten, plastisch hervorgehoben wird, hat schon Rietsch an der Mondseeer Liederhandschrift nachgewiesen [1]). Dieser Zusammenhang zwischen Architektonik und Melismatik geht so weit, daß man direkt sogar von dem Vorkommen der letzteren einen Analogieschluß auf den metrischen Aufbau wagen kann [2]). Selbst in dem Aufbau der einzelnen Melismen und Notengruppen setzt sich das architektonische Profilationsbestreben fort, insofern gerne die erste und letzte Note solcher Gruppen durch größere Notenwerte als die der übrigen hervorgehoben, die Melismen also gleichsam durch zwei starke Eckpfeiler oder tonale Pfosten eingepfählt werden. Liegt also schon in dieser symmetrischen Einrahmung eine Überleitung zum primärästhetischen Moment, so kommt dieses um so deutlicher noch zum Ausdruck in der Gruppierung der einzelnen Töne der Melismen, in dem Gleichgewicht gewisser Gegenbewegungen in der Melopöie, wie z. B.:



[3]) usw.,

die wir bereits früher als typische Symptome des primärästhetischen Momentes kennen gelernt haben. Was endlich das primitive (sinnliche) Moment anbelangt, so ist schon von Rietsch darauf hingewiesen worden, daß die Melismen ihre Entstehung der Klangfreude verdanken, welche sich an einem Note für Note unterlegten Text nicht genügen läßt, sondern darüber hinaus zu Erweiterungen des rein musikalischen Elementes drängt [4]). Aber davon ganz abgesehen, sind

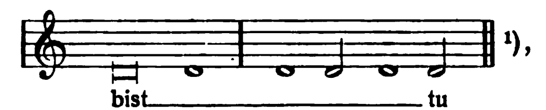
[1]) Rietsch: Mondseeer Liederhandschrift pg. 195 ff. und 197.

[2]) Vgl. ibid. pg. 198—201.

[3]) Vd. die zahlreichen Melismenbeispiele bei Rietsch l. c. (z. B. Nr. 57, 58, 59 usw.), Böhme usw.

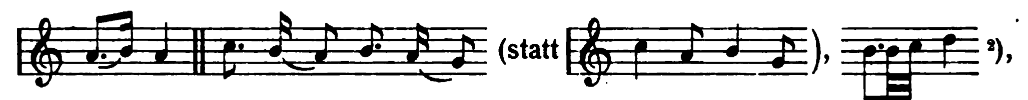
[4]) Rietsch l. c. pg. 197. Wegen der Frage der Möglichkeit eventuell instrumentalen Ursprungs der Melismen vd. ibid. pg. 197/198, sowie F. Xav. Haberl V. f. M. I, pg. 511 und Rud. Schwartz V. f. M. II, pg. 463.

auch sonst noch häufig Spuren oder Rudimente primitiver Manieren im deutschen Volkslied bemerkbar: so die beliebte Zerdehnung (oft mit synkopischen Brechungen) eines Tones in mehrere Teilstöße wie z. B.:



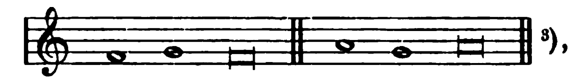
[1]),

kurze Schleifer und durchgehende Vor- oder Nachschläge wie:



[2]),

die *scotch snap* oder alla Lombardafiguren, die zahlreichen Widerschlagsarten wie:


[3]),

die häufigen Perihelesen[4]), die portamentoartigen Nachschläge auf die Tonhöhe der nächstfolgenden Note nach Art eines *cercar la voce* wie z. B.:




Die Melismen des deutschen Volksliedes sind darum entwickelungsgeschichtlich von besonderem Interesse, da sie ein vermittelndes Zwischenglied bilden zwischen der uralten Melopöie des früheren Mittelalters, dem Erbgut vorangegangener Jahrhunderte, ja — wie wir gesehen haben — Jahrtausende, und der der neuen Kunst des 16. Jahrhunderts. In der Tat begegnet man all jenen Formeln und Wendungen, die das Um und Auf der Melismatik des Volksliedes des 14., 15. und 16. Jahrhunderts bilden, in den Diminutions- und Koloraturphrasen des 16. und 17. Jahrhunderts, also in den Tongebilden, aus denen unser heutiges Ornament entstanden ist, wieder. Man vergleiche z. B. einige der beliebtesten derartigen Volksliedmelismen wie:



[1]) Arnold l. c. (Jahrb. f. M. II) pg. 26, 27.

[2]) ibid. II, pg. 304. Vgl. auch Böhme l. c., z. B. Nr. 8 auf pg. 43 usw.

[3]) Vd. Rietsch, Mondseeer Liederhandschrift pg. 199 ff.

[4]) Vd. dafür zahllose Beispiele bei Böhme l. c., z. B. pg. 551, 522, 523 usw.



[1] usw.

einerseits mit den gregorianischen Melopöietypen, andererseits mit denen des 16. und 17. Jahrhunderts sowie des modernen Ornamentes, um diese vermittelnde Rolle des deutschen Volksliedmelismas voll und ganz zu erkennen. Erinnert man sich nun, daß zur selben Zeit, wo im deutschen Volkslied die Melismen sich zu diesen stereotypen Formeln konsolidierten (14., 15. Jahrhundert), auf instrumentalem Gebiete die gewaltige Umwandlungsepoche der Diminution sich vorbereitete und vollzog, dann rückt die bereits von verschiedenen Seiten ventilierte Möglichkeit des instrumentalen Ursprungs der (deutschen) Volksliedmelismatik[2]) auch rein entwicklungsgeschichtlich in einen besonderen Zusammenhang. Wir werden später noch darauf zurückkommen müssen. Wenn man so im deutschen Volkslied des 14. bis 16. Jahrhunderts[3])

[1]) Vd. dafür zahllose Beispiele bei Böhme l. c. z. B. pg. 551, 522, 523 usw.

[2]) Rietsch l. c. pg. 197 ff., F. Xav. Haberl V. f. M. I, pg. 511 ff. und Rudolf Schwartz V. f. M. II, pg. 463 ff.

[3]) Für das deutsche Volkslied vom 13. bis 17. Jahrhundert und späterhin vd. außer den bereits angeführten Werken und Melodiebeispielen noch folgende: Czerwinski l. c. pg. 167 ff. (Ringeltanzmelodien), F. M. Böhme l. c. II, pg. 1—39, 59—61, 67—74, 155, 159—165, 168 bis 215 (altdeutsche Tanzlieder und Tänze). — Mantuani l. c. pg. 348, 350, 353 ff., 397 usw. — Schneider: Geschichte des musikalischen Liedes in geschichtlicher Entwickelung, 2 vol.

verfolgen kann, wie sich die Melismen und ihre Anwendung allmählich immer mehr herausbilden, so zeigt das des 16. Jahrhunderts diesen Prozeß bereits

Leipzig 1864 (zahlreiche Notenbeispiele). — Dokumente frühen deutschen Lebens, 1. Reihe: Das deutsche Lied, geistlich und weltlich, bis zum 18. Jahrhundert, Katalog III von Martin Breslauer, Berlin, Unter den Linden, 1908. — Ludwig Erk und Wilhelm Irmer: Die deutschen Volkslieder mit ihren Singweisen, Leipzig 1843. — C. F. Becker: Lieder und Weisen vergangener Jahrhunderte, Leipzig 1853. — Robert Eitner: Tänze des 15. bis 17. Jahrhunderts (in M. f. M. Jahrg. VII, 1875), pg. 49—77 (altdeutsche Tänze). — Land: Het lujtboek van Thysius pg. 274 ff. (Deutsche Tänze des 16. und 17. Jahrhunderts). — Karl Dreher: Die ältesten Erzeugnisse der deutschen Tonkunst (in M. f. M. I, 1869, pg. 57—67). — M. f. M. XII, 1880: Jul. Josef Maier: Unbekannte Sammlungen deutscher Lieder des XVI. Jahrhunderts, pg. 6 ff. (mit Notenbeisp. pg. 17—22). — ibid. V, 1873 (Kade: Über den eigentlichen Melodiekörper zu dem Lied: „Inspruck, ich muß dich lassen" von Heinrich Isaac), pg. 87, 90 ff. — ibid. VI, 1874, pg. 34 ff.: Immanuel Faisst: Über die Entstehung der Melodien: „Herzlich lieb hab' ich dich" und „Innsbruck, ich muß dich lassen". — ibid. XXV., 1893, pg. 178—220 und XXVI, 1894, pg. 2—134 (Rob. Eitner: Das alte deutsche mehrstimmige Lied und seine Meister): zahlreiche Melodien aus alten Liedersammlungen, wie der Forsters (1539), Schöffers (1536) usw. — ibid. III, pg. 181—185: Drei altdeutsche Lieder (von Kilian 1556, Senfl, Forster). — ibid. I, 1869, Kade: „Leonhard Lechner und sein Streit mit dem Grafen Eitel Friedrich von Hohenzollern" (mit Notenbeil.) und „Georg Forster, der Arzt" (mit Notenbeil. nach pg. 56). — ibid. XXI, 1890, Nagel: „Zwei unbekannte Lieder" (von 1617 und 1615). — ibid. VI, 1874, pg. 3—24 (Ernst Friedländer: Eine Liederhandschrift des K. Staatsarchivs zu Aurich aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts). — S. I. M. G. V, pg. 26 ff. (Ludwig Meinecke: Michael Altenburg, ein Beitrag zur Geschichte der evangelischen Kirchenmusik), Notenbeispiele volkstümlicher Weisen des 17. Jahrhunderts unter Michael Altenburgs Kirmesgesängen. — Für die Zeit vornehmlich vom 16. Jahrhundert ab vd. C. F. Becker: Lieder und Weisen vergangener Jahrhunderte, Leipzig 1849. — Wilhelm Meyer: Fragmenta Burana, Berlin 1901, Waldmannsche Buchhandlung. (Ohne Melodien). — V. f. M. VII, pg. 640—658 (Wilhelm Nießen: Das Liederbuch des Leipziger Studenten Clodius), Notenbeisp. — Artur Kopp: Deutsches Volks- und Studentenlied in vorklassischer Zeit, im Anschluß an die bisher ungedruckte v. Crailsheimsche Liederhandschrift der kgl. Bibliothek zu Berlin. Berlin, Wilhelm Hertz, 1899. (Ohne Melodien). — „Geschichte des deutschen Liedes im 18. Jahrhundert" von Ernst Otto Lindner, herausgegeben von Ludwig Erk. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1871 (Musikbeilage 1—167 bereits typische architektonische Ornamentalprofilation). — „Die historisch politischen Volkslieder des dreißigjährigen Krieges" von Franz Wilhelm Frhr. v. Ditfurth, herausgegeben von Karl Bartsch, Heidelberg 1882. (Mit Anhang pg. 334—352: Melodien.) — Fr. Wilh. Frhr. v. Ditfurth: Historische Volkslieder der Zeit von 1756—1871, 2 Bde., Berlin 1871 und 1872. (Ohne Melodien). — M. f. M. VIII, 1876 (Kade: Thomas Stolzers Psalm: noli aemulari), pg. 154 Anmkg. (sächsische Armeefanfare). — ibid. XX, 1888 (Das Pfeifergericht in Frankfurt am Main), pg. 151 ff. (Notenbeisp. von Pfeifermusik ex 1752). — Schneider: Gesch. d. mus. Lieds usw., III. Bd., Leipzig 1865 (Liedermelodien seit dem 18. Jahrhundert). — Ludwig Erk: Neue Sammlung deutscher Volkslieder, 3 Hefte, Berlin, Bechtold & Hartje, 1841, 1842. — Fr. Silcher: Deutsche Volkslieder, Leipzig 1869. — Erk: Deutscher Liederhort, Berlin, Enslin 1856. — 24 alte deutsche Lieder aus dem Wunderhorn, Heidelberg 1810 (Mohr & Zimmer). — A. Kretzschmer: Deutsche Volkslieder mit ihren Originalweisen, Berlin 1840, 2 Bde. — Fr. Seidel: 100 auserlesene deutsche Volkslieder, Weimar 1871. — Ernst Meier: Schwäbische Volkslieder mit ausgewählten Singweisen. (Mit 31 Melodien.) Berlin 1855. — Alemannia, Ztschrft. f. Sprache, Kunst und Altertum, besonders des alemannisch schwäbischen Gebietes, begründet von Anton Birlinger, fortgeführt von Friedrich Pfaff. Bonn, Hanstein,

auf dem Höhepunkt der Entwicklung angelangt; die Melismenprofilation ist bereits mit vollster Sicherheit durchgeführt: mit derselben Regelmäßigkeit wie bei den Meistergesängen wird auch im deutschen Volkslied dieser Zeit jeder Vers-, Strophen-, Absatz- oder Periodenschluß durch längere oder kürzere Melismen profiliert[1]), deren größere oder geringere Ausdehnung im großen Ganzen dem architektonischen Rang der betreffenden Distinktion korrespondiert[2]). Vor der Bedeutung dieser architektonischen Melismenprofilierung tritt die daneben auch noch gebräuchliche akzentische[3]) weit zurück. Der weitere Verlauf der Entwicklung ist dann ganz derselbe wie beim geistlichen deutschen Volkslied: allmählich schrumpfen die Melismen immer mehr ein, bis sie schließlich ganz verschwinden oder höchstens nur rudimentär in kleinen, ganz kurzen Tongruppen von zwei, drei, vier Tönen, schleiferartigen Durchgangsnoten, Achtel- oder Sechzehntelligaturen usw. als kümmerliche Reste erhalten bleiben. Die Profilation der Versschlüsse wird dann — abgesehen von diesen kargen Melismenrudimenten und Kadenzformeln wie:



u. dgl. — hauptsächlich durch einfache Längenprofilation, bewirkt, wie dies im protestantischen Choral gebräuchlich ist. Dies ist das Bild des deutschen Volksliedes im 17. Jahrhundert, wie es jede nächstbeste Sammlung von Melodien dieser Zeit bietet[4]). Allmählich arbeitet sich nun die ornamentale

1898. Bd. XXV, pg. 17 ff. — Augusta Bender: Oberschefflenzer Volkslieder und volkstümliche Gesänge. Karlsruhe 1902. — Elizabeth Marriage: Volkslieder aus der badischen Pfalz. Halle a. S. 1902. — Georg Heeger und Wilhelm Wust: Volkslieder aus der Rheinpfalz. Bd. I. Kayserslautern 1909. — Alex. Reifferscheid: Westfälische Volkslieder in Wort und Weise. Heilbronn 1879. — Richard Wossidlo: Ein Winterabend in einem mecklenburgischen Bauernhause. Wismar 1901. Anhang: Mskblg. (Mecklenburgische Volksweisen). — Jahrb. d. Vereins f. niederdeutsche Sprachforschung, Jahrg. 1892, XVIII (niederdeutsche und niederländische Volksweisen). — Joh. Friedrich Schütze: Holsteinisches Idiotikon. Hamburg 1800—1806, Bd. IV, pg. 385 und Beilage mit Melodie (Fehmarsches Volkslied). — V. f. M. X (Bernhard Seyfert: Das musikalische volkstümliche Lied von 1770—1780), pg. 85 ff. — ibid. X, pg. 474 bis 482 (Georg Bleisteiner: Änderungen des Volksmundes an bekannten Liedern). — Einzelne Beispiele bei Bücher l. c. pg. 90, 116 ff., 182 ff., 191 ff., 198, A. I, pg. 246 usw.

[1]) Vgl. z. B. Becker l. c. pg. 1—18.

[2]) Vgl. die oben zitierten eingehenden Untersuchungen über die Melismatik des deutschen Volksliedes bei Rietsch l. c. pg. 197 ff.

[3]) Vd. Beispiele bei Kretzschmer l. c. Nr. 55, 64, 120, 143 usw.

[4]) Vd. z. B. Becker pg. 21—50.

Profilation immer klarer und markanter durch, die Symmetrie und Parallelkorrespondenz der Architektonik tritt immer schärfer und straffer hervor, bis endlich im 18. Jahrhundert die architektonische Ornamentprofilation sich zu jener nahezu schulmäßigen Korrektheit und Strenge der Konsequenz in der Durchführung herausgebildet hat, wie sie auch in der gleichzeitigen Kunstmusik zutage tritt. Dieser Stand, der für das ganze neuere deutsche Volkslied vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart charakteristisch ist und bei dem die Ornamentalprofilierung mit kleinen Melismen oder Achtelbewegungen vikarieren kann, schließt aber durchaus nicht aus, daß auch das primitive Moment noch gelegentlich sich durch einzelne Spuren und Rudimente verrät, so durch Tonwiederholungen, Schleifer und durchgehende portamentoartige Vor- oder Nachschläge wie z. B.

 [1]),

periheletische Wendungen usw. Wie tief eingewurzelt namentlich letztere im musikalischen Fühlen und Denken des Volkes sind, zeigt nicht allein die Tatsache, daß dieses auch heute noch in seinen melodischen Texturen mit besonderer Vorliebe und Häufigkeit Formeln wie



verwendet, sondern daß es auch Kunstmelodien, die es in den Volksgesang herübernimmt, gerne in diesem Sinne umformt und deren Melopöie ummodelt, z. B. freiere, größere Tonschritte der Originalfassung durch periheletische Gänge ersetzt (so z. B. in Müllers „So leb' denn wohl, du stilles Haus")[2]), alle möglichen Arten ornamentaler Zutaten anbringt (man erinnere sich nur an die willkürliche Verschnörkelung Schubertscher Liedermelodien beim Vortrag durch Dilettanten und Kunstsänger!)[3]) usw.

Eine besondere Art des deutschen Volksliedes ist das süddeutsche und das der Alpenbewohner, also das schwäbische[4]), bayrische, österreichische (ober- und niederösterreichische, steirische, salzburgische, kärntnerische, tiro-

[1]) Max Schneider: Die alte Choralpassion in der Gegenwart. Ztschrft. I. M. G. VI, pg. 493–495.

[2]) Vd. V. f. M. X (Bernhard Seyfert: Das musikalische Volkslied von 1770—1780), pg. 85, und ibid. X (Georg Bleisteiner: Änderungen des Volksmundes an bekannten Liedern, pg. 474 bis 482), spez. pg. 479 ff.

[3]) V. f. M. IX (Max Friedländer: Fälschungen in Schuberts Liedern), pg. 169—172.

[4]) Vd. die schon vorhin zitierte Sammlung schwäbischer Volkslieder mit ausgewählten Melodien von Ernst Meier.

lische usw.)[1]) und schweizerische[2]) Volkslied. Ist es schon an und für sich ein Merkmal des Volksmäßigen in der neueren Musik, daß die Melopöie mit Vorliebe sich innerhalb der tonalen Angelpunkte Tonika und Dominante oder der nächstverwandten Intervalle bewegt, so gilt dies in ganz besonderem Maße von den genannten Volksliedern: in dem Tonsystem des Tonika- und Dominantendreiklanges, zu dem noch die Dominantseptime hinzukommt, erschöpft sich die gesamte Tonbewegung des Alpenvolksliedes, das im Auf- und Niederspringen von Tonika zu Dominante und von Dominante zu Tonika und im Wechsel der Dreiklangharmonien über diesen Tonstufen reperkussionsartig die Terz und nur höchst flüchtig und immer nur gleichsam zufällig oder im Durchgang die dazwischen liegenden übrigen Tonstufen berührt, wie dies folgendes typische Beispiel veranschaulicht:

 [3]).

[1]) Vgl. F. M. Böhme: Geschichte des Tanzes in Deutschland. Leipzig 1886, II. Bd., pg. 137—146 (bayrische und österreichische Tanzmelodien). — August Hartmann: Volksschauspiele in Bayern und Österreich-Ungarn. Leipzig 1880. — Franz Ziska und Julius Max Schottky: Österreichische Volkslieder mit ihren Singeweisen, Pest 1819, Hartlebens Verlag. — Adolf R. v. Spaun: Österreichische Volksweisen, Wien 1882. — Egerländer Volkslieder, herausgegeben vom Verein für Egerländer Volkskunde in Eger, Heft 1, Eger 1898. — Anton Peter: Volkstümliches aus Österreichisch-Schlesien, Troppau 1868, Bd. 2 (schlesische Volkslieder). — Das deutsche Volkslied. Zeitschrift für seine Kenntnis und Pflege. Herausgegeben von Josef Pommer, Hans Frauengruber und Karl Kronfuß. Wien, Hölder. Bis jetzt 13 Jahrg. (seit 1889). — R. Hohenemser: Über die Volksmusik in den deutschen Alpenländern. S. I. M. G. XI, pg. 324 ff. — Wilhelm Pailler: Weihnachtslieder aus Oberösterreich. Innsbruck 1881. — Josef Pommer: 444 Jodler und Juchezer aus Steiermark und dem steirisch-österreichischen Grenzgebiete. Wien 1902. — Ders.: Juchezer, Rufe und Almschreie aus den österreichischen Alpenländern. K. B. pg. 250 ff. — Anton Schlossar: Deutsche Volkslieder aus Steiermark. Innsbruck 1881, Wagnersche Universitätsbuchhandlung. (Ohne Melodien.) — Vincenz Maria Süß: Salzburgische Volkslieder mit ihren Singweisen, Salzburg 1865. — P. K. Rosegger und R. Heuberger: Volkslieder aus Steiermark. Pest 1872. — Franz Friedrich Kohl: Heitere Volksgesänge aus Tirol (Tisch- und Gesellschaftslieder) mit Singweisen. Wien 1908, Verlag Rudolf Ludwig (I. Band aus „Quellen und Forschungen zur deutschen Volkskunde", herausgegb. von E. K. Blüml) und: Echte Tiroler Lieder. Wien 1899—1903. 8°. 3 Bde. — August Hartmann: Volkslieder in Bayern, Tirol und Land Salzburg. Bd. 1: Weihnachtslieder. Leipzig 1884. — Einzelne Melodien bei Bücher l. c. pg. 130 ff., Parry pg. 23, 120, 272, Fulgence Nr. 30, 64 usw.

[2]) Vd. „Das deutsche Volkslied", 11. Jahrg., 8. Heft (Oktober 1909), pg. 133 ff.: A. L. Gassmann: Die Kennzeichen der Musik des echten Schweizer Volksliedes (aus desselben Abhandlung „Unser Volkslied"). — Alfred Tobler: Das Volkslied im Appenzellerlande. Zürich 1903 (Schriften der schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde, Bd. 3). — Einzelne Melodien bei Kretzschmer l. c. I, pg. 195, II, pg. 545 ff., Parry pg. 168, 382, Fulgence Nr. 8, 12, 24, 59 usw. — Ferner sämtliche weiter unten angeführten Werke über Kuhreigen, Alpenrufe usw.

[3]) S. I. M. G. I, 1899/1900 (Fleischer: Ein Kapitel vergleichender Musikwissenschaft), pg. 7 (nach der Sammlung von Ziska und Schottky, Ausgabe von 1844, Pest, pg. 200).

(Eine gelegentliche Annäherung an diese akkordisch zerlegende Art von Melopöie findet man übrigens schon beim neueren deutschen Volksliede in den daselbst vorkommenden akkordisch zerlegenden Melismen wie



u. dgl., die wohl — ähnlich den Jodlern, Kuhreigen[2]), Alpenrufen usw. — auf ein zugrundeliegendes analoges physiologisches Phonationsprinzip, hier also auf dem Gebiete der Stimmtechnik, zurückzuführen sein dürften, wie auf instrumentaltechnischem Gebiete die Reihe der Naturtöne der Blasinstrumente.) Damit ist auch schon der entwicklungsgeschichtliche Rang dieser Stufe der Ausbildung der Melopöie gekennzeichnet: trotz mannigfacher Rudimente des primitiven Momentes, wie Tonwiederholungen, portamentoartige Vor- und Nachschläge, Schleifer, *scotch snap*-Figuren und schleifende, stufenweise auf- oder abwärtssteigende, vor- oder nachschlagende Achtel- oder Sechzehntelligaturen wie z. B.:



[3]) usw.

und trotz der sehr häufigen archaisch primitiven Wiederholung eines und desselben, auf ganz wenigen Tönen sich hin- und herbewegenden Motives[4]),

[1]) Vgl. z. B. Kretzschmer Nr. 95 usw.

[2]) Vgl. Alfred Tobler: Kühreihen oder Kühreigen, Jodel und Jodellied in Appenzell. Mit 7 Musikbeil. Leipzig und Zürich, Gebrüder Hug, 1890. — (Joh. Rud. Wyss:) Sammlung von Schweizer-Kühreihen und Volksliedern. Bern 1818 und 1826. — S. I. M. G. II, Heft 4 (Arnold Schering: Ein Schweizer Alpenbetruf), pg. 669 ff. — V. f. M. VIII (Aug. Glück: Der Kuhreihen in J. Weigls Schweizerfamilie), pg. 82 ff. — Einzelne Melodien von Kuhreihen bei Delaborde: Essay usw. II, cap. IX, pg. 106 ff., Kretzschmer l. c. II, pg. 545 ff.—563, Parry Nr. 168 usw., Fulgence Nr. 8, 59, Riv. mus. XIV, pg. 683 (Felice Latorre: Degli effetti fisiologici della musica), sowie zahlreiche bei Tobler: Das Volkslied im Appenzellerland und St. A. pg. 82, 88—90.

[3]) Vd. z. B. Das deutsche Volkslied, III. Jahrg., Heft I pg. 9 ff., Heft 3 pg. 51, Heft 5 pg. 81, Heft 6 pg. 105, Heft 8 pg. 132, Heft 9 pg. 150, 152 ff., 157 ff., Spaun l. c. pg. 76, die bereits angeführten Stellen bei Parry, Fulgence usw.

[4]) Vd. z. B. Bücher pg. 130, 131 (Notenbeisp.).

wie dies in ähnlicher Monotonie sonst nur die Kinderlieder oder die niedersten (bzw. frühesten) Formen des europäischen Volksliedes (kroatische, altisländische Volkslieder usw.) und die primitiven Gesänge zeigen —, trotz all dieser Symptome muß man dennoch diese Volkslieder einer relativ bereits späten Entwicklungsstufe zusprechen, auf die zahlreiche Symptome wie z. B. die schon sehr freie, akkordisch zerlegende, sprunghaft fortscheitende Tonbewegung, die strenge rhythmische wie tonale Polarität (durchaus vier- und achttaktiger Bau bzw. Bewegung zwischen Tonika und Dominante), die scharfe architektonische Profilation, besonders des guten Taktteiles, durch Ornamente (Triller, Vorschläge) usw. nur zu beredt hinweisen. Ob und inwieweit die in Akkordzerlegungsintervallen fortschreitende Tonbewegung der Jodler nicht auf die Nachahmung der Alphornfiguren der Kuhreigen zurückzuführen sein mag, in welch letzteren die gleiche Tonbewegungsart natürlich auf rein technisch-instrumentale Gründe — die Reihenfolge der Naturtöne bei den Blasinstrumenten — zurückgeht, oder ob nicht umgekehrt die Jodler aus einer vielleicht aller Stimmbewegung in letzter Linie zugrundeliegenden Reihe von Schwingungsknotentönen — ähnlich den Naturtönen auf instrumentalem Gebiete — abzuleiten sein dürften, hierauf kann hier nicht weiter eingegangen werden; jedenfalls muß man festhalten, daß Kuhreigen wie Jodler eine ganze Reihe übereinstimmender Merkmale der Melopöie gemeinsam haben, und daß gewisse Typen von Alphornfiguren und gewisse primitiv-periheletische Lieblingsformeln wie:




uns auch in Kadenzbildungen und Wendungen Notkerscher Sequenzen usw. begegnen[1]), wie denn auch schon mit Recht die Kuhreigen als komprimierter Niederschlag der in den Sequenzen wiederkehrenden Tonfälle bezeichnet worden sind[2]).

Derselbe Entwicklungsgang wie im slavischen und germanischen Volkslied läßt sich auch im romanischen verfolgen. Die Vermittlung zwischen diesem und dem orientalischen Gesang bildet, wie geographisch so auch in der entwicklungsgeschichtlichen Stufenleiter, das neugriechische. Schon Rowbotham hat auf die ungemeine Beliebtheit und Wichtigkeit des Portamentos im griechischen Volksgesang als für diesen charakteristisch hingewiesen und daran seine Deutung

[1]) Vd. Tobler: Kühreihen usw., pg. 6 ff.

[2]) V. f. M. VII, pg. 446 (Kritik. u. Refer.: Max Seiffert über Toblers „Kühreihen" usw.).

der altgriechischen Enharmonik als *perfection of the portamento* geknüpft[1]), und die Schilderungen neuerer Beobachter betonen nachdrücklich als das Charakteristische des griechischen Volksgesanges, „den wir freilich eher als ein Geheul bezeichnen würden", den Umstand, „daß es nie zum Ansatze, geschweige denn zum Festhalten eines bestimmten Tones kommt; vielmehr rutscht die Stimme höchstens in der Umgebung einer Tonhöhe unruhig hin und her, um dann gelegentlich tief hinab oder hoch hinaufzugleiten und dort wieder ein ebenso unsicheres Flattern zu beginnen"[2]). In der Tat zeigen denn auch Sammlungen griechischer Volkslieder[3]) dieses sowie überhaupt alle Merkmale orientalisch-periheletischer Melopöie auf das allerdeutlichste: eine überwältigende Fülle üppigst hervorquellender Schnörkel, Schleifer, Triller, Vorschläge, alla lombarda-Figuren, schluchzender *accenti*, Perihelesen und dgl. überwuchert ähnlich wie bei den orientalischen Gesängen die eigentliche Melodie derart, daß diese unter der Flut der Verzierungen oft ganz verschwindet. Auch im rumänischen Volkslied[4]) begegnet man der gleichen Erscheinung und dem gleichen Melopöietypus von Tonwiederholungen, Portamentos, Schleifern und dgl. wie z. B.




so daß man diesem, soweit ich nach den mir vorliegenden Notenbeispielen urteilen kann, in der Reihe der romanischen Volkslieder eine der niedersten Entwicklungsstufen zusprechen muß. Sehr bequem läßt sich der bisher

[1]) Rowb. II, pg. 127 Anmerkg.

[2]) Heinrich Gomperz: Griechische Landschaften, Reiseerinnerungen. Separatabdruck aus dem Sonntagsblatt des „Bund" in Bern, 1905, pg. 52 ff.

[3]) Vgl. außer dem bereits mehrmals zitierten Werke von Bourgault-Ducoudray: Mélodies populaires de Grèce et d'Orient noch die folgenden Werke und Aufsätze: Hubert Pernot: En pays turc. L'île de Chio. Paris 1903, 8° (mit Volksliedern von Chios), S. I. M. G. III, pg. 403—429 (L. Bürchner: Griechische Volksweisen), spez. Notenbeisp. pg. 412 ff., ibid. IV, pg. 295 ff. (Otto Heilig: Slovakische, griechische, wallachische und türkische Tänze usw.), Dechevrens l. c. I, pg. 397 ff., 409, Ztschrft. I. M. G. II, Heft 12, pg. 433 ff. (C. F. Abdy Williams: A travellers note from Delphi), spez. Notenbeisp. pg. 434, Hatherly l. c. pg. 84 bis 136, darunter pg. 104 und 119 ff. europäisch-griechische, die übrigen asiatisch-griechische Melodien (aus Smyrna usw.), Villoteau l. c. pg. 832 ff., Delaborde I, pg. 427, 429, II, pg. 170 usw., Mélusine, recueil de mythologie usw., tom. I, Paris 1878, pg. 297 und pl. 1, Fulgence l. c. Nr. 7, 27 usw., Parry: two thousand melodies pg. 276 usw.

[4]) Vd. S. I. M. G. IV, pg. 164 ff. (Otto Wagner: Das rumänische Volkslied) mit ausführlicher Literaturangabe für das rumänische Volkslied, pg. 164 und Notenbeisp. pg. 169 und ibid. IV, pg. 297 ff. (Otto Heilig: Slovakische usw. Tänze), wallachische Melodien.

[5]) Parry: evolution usw., pg. 60.

beobachtete Entwicklungsgang im spanischen und portugiesischen Volkslied verfolgen, von denen uns auch aus früheren Jahrhunderten Proben von Melodien erhalten sind. So zeigen die altspanischen Romanzen, Balladen, *villancicos* und sonstigen Gesänge des 14., 15. und 16. Jahrhunderts[1]) alle typisch die archaisch-periheletische, in ganz wenigen Tönen schwerfällig und mühsam um einen Mittelton sich drehende Melopöie der mittelalterlichen Gesänge, wie wir sie am stärksten ausgebildet in den altnordischen Melodien antrafen, oder doch noch deutliche Spuren dieser Phase; man vergleiche z. B. nur die Melodie *una musque de Biscaya,* die uns noch heute als *tenor* des Kyrie oder Agnus in Josquin de Près' gleichnamiger Messe vorliegt. Je jünger die Volkslieder sind[2]), um so mehr zeigen sie auch Emanzipation vom primitiven Moment und die bereits sattsam erörterten melodischen wie rhythmischen Merkmale später Entwicklungsphasen, als: architektonische Profilation durch Ornamente, symmetrische Konstruktion, Korrespondenz der Melismen und Ornamente usw. Wie fest übrigens auch noch in den heutigen spanischen Volksliedern das sinnliche Moment sich behauptet, zeigen am besten Tongänge und Wendungen wie die in andalusischen, kastillanischen, galicischen usw. Gesängen und Tänzen so häufigen:



[1]) Vgl. die Notenbeispiele altspanischer Melodien bei Ri. I, 2. Teil, pg. 148–151, Rowb. III, pg. 569, Gevaert: histoire I, pg. 171, Fétis V, pg. 143 ff., S. I. M. G. I, 1899/1900, pg. 384 ff. (Felipe Pedrell: Folklore musical castillan du XVIème siècle, pg. 372—400), ibid. IX, pg. 175 ff. (Pierre Aubry: Iter hispanicum V.: Folklore musical d'Espagne), Don G. Morphy: Die spanischen Lautenmeister des 16. Jahrhunderts (Breitkopf & Härtel 1902), S. I. M. G. I, pg. 370 (Angul Hammerich: Studien über isländische Musik), Ztschrft. I. M. G. III, pg. 231 ff. (Felipe Pedrell: La musique à Barcelona), spez. pg. 237 usw.

[2]) Vgl. (für neuere spanische Volkslieder und -tanzmelodien): P. o. the Mus. Assoc. XVII, 1891, pg. 113—131 (F. Gilbert Webb: The foundation of national music), spez. pg. 126 ff., Albert Czerwinski: Geschichte der Tanzkunst (Leipzig 1862, Weber), pg. 60 ff., 78 ff., Parry: evolution pg. 64, 68, 78, Gevaert: histoire II, pg. 55, Fulgence l. c. Nr. 9, 15, 25, 52, 73, 78, 84, 93, 98, Parry: two thousand melodies Nr. 6, 46, 82, 92, 157, 171, 183, 192 usw. (Die von Grove l. c. art. Song angeführten Sammlungen spanischer Volkslieder von Eduardo Ooon: Cuentos españoles und Lacome & Alsubide: Échos d'Espagne, sowie „Auswahl spanischer und portugiesischer Lieder für eine oder zwei Stimmen, mit deutscher Übersetzung von H. K." waren mir leider nicht zugänglich.)



1),

sowie deren ungemein reiche Ornamentik, die alle ornamentalen Typen, wie portamento- und schleiferartige Manieren, Triller, Doppelschläge, Vor- und Nachschläge im Durchgange (also mit Portamentocharakter) oder als architektonische Profilation, Tonwiederholungen, Lombardafiguren usw. in reichster Fülle und Ausbildung aufweist, z. B.:



1) usw.

Namentlich die andalusischen Gesänge sind durch eine verschwenderisch über die Melodie verstreute Ornamentenfülle gekennzeichnet, wozu bei den südspanischen Gesängen noch außerdem als besonderes Merkmal kommt, daß sie stets mit einer hohen Note beginnen, die so lang als möglich ausgehalten wird, und dann unter einer Flut unzähliger Triller, Doppelschläge und sonstiger Verzierungen herabsteigen[2]). Ob hier nicht uraltertümliche orientalische Singmanieren zugrunde liegen, die etwa unter oder mit den Arabern vom Orient her eindrangen, kann hier nicht weiter untersucht werden; nur sei an die bereits früher besprochenen analogen Manieren der primitiven und orientalischen Musik erinnert, mit denen die hier in Rede stehende eine auffallende Übereinstimmung zeigt. Daß übrigens tatsächlich auf der Pyrenäenhalbinsel solche orientalische Einflüsse stattgehabt haben müssen, bekundet auch das portugiesische Volkslied[3]), das nicht nur die auch im spanischen Volkslied so

---

1) Nach Webb l. c., Czerwinski l. c., Fulgence, Parry usw.

2) Grove l. c. art.: song.

3) Vgl. Cesar des Neves: Cancioneiro de musicas populares, Porto 1893. — Pedro Sinzig: Cancioneiro de modinhas populares. Freiburg i. Br., Herder s. a. — J. H. Clasing: Zwölf brasilianische Volkslieder, gesammelt von C. V. Hamburg, A. Cranz s. a. — S. I. M. G. I, pg. 369 ff. (Angul Hammerich: Studien usw.). — Parry Nr. 12, 22, 160, 282 usw., sowie die

häufigen Tonwiederholungen, Schleifer, Figuren und sonstigen Wendungen wie:




zeigt und auch im sonstigen Verlauf seiner Entwicklung, so in der Ausbildung des architektonischen Profilationsmomentes (ornamentale Profilation!), der Symmetrie u. dgl. (in den neueren Volksliedern) mit jenem vollkommen übereinstimmt, sondern auch in der Überladung mit Ornamenten aller Art oft direkt auf den Orient hinweist, so z. B. in den nachfolgenden Gesängen Ribandeira und Xima aus der Provinz Alemtejo:



bereits früher zitierten Sammlungen von Ribas: Album de musicas nacionales Portuguezas und D. F. Milcent: Jornal de modinhas com accompanhamento de cravo pelos milhores autores.



[1]).

Auch im baskischen Volkslied[2]) spielt das primitive Moment noch eine sehr wichtige Rolle, wie dies die Häufigkeit des Vorkommens aller primitiven Ornamenttypen in demselben beweist, z. B.:



Daß speziell die erste Note der baskischen Volkslieder stets von einer Art *gruppetto,* dem Schnörkel der Kalligraphen am Anfangsbuchstaben eines Wortes gleich, umkleidet ist, sowie auch die letzte Note stets lang ausgehalten ist, die Fermate hat und ebenfalls von Schnörkeln wie:



umspielt sein kann[3]), zeigt — ebenso wie die ebenfalls sehr häufige Profilation des guten Taktteiles durch Ornamente — das bereits zu vollster Sicherheit und Bewußtheit erfolgte Durchgedrungensein des architektonischen Profilationsmomentes an.

---

[1]) Hammerich l. c. pg. 369.

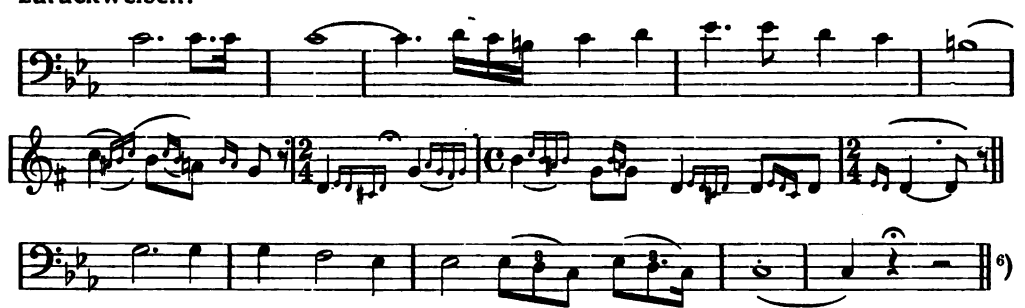
[2]) Vgl. Tiersot: chanson populaire en France, pg. 29 ff., 106 ff., 320 ff. Czerwinski l. c. pg. 60 ff. (baskische Tanzmelodien), Mélusine tom. I, 1878, pg. 363, Fulgence Nr. 79, 86, 100 usw.

[3]) Grove l. c. art.: song.

Sehr deutlich läßt sich der uns wohlbekannte Entwicklungsverlauf auch im italienischen Volkslied erkennen, dessen einzelne Phasen wir bis tief in das Mittelalter zurückzuverfolgen — wenigstens in den Hauptumrissen! — in der Lage sind. Die ältesten Proben italienischer Volkslieder (aus dem 9. bis 14. Jahrhundert), wie z. B. modenesische Soldatengesänge[1]), die Hymne *alla trinità beata*[2]), die *laudi* der *laudesi* von Ognisanti[3]) u. dgl. zeigen das primitive Moment mit all seinen Erscheinungsformen: archaischer Monotonie, Perihelese usw. in typischer, schulbeispielhafter Ausbildung, und noch im 15. Jahrhundert treffen wir im italienischen Volkslied Gesänge, die noch nicht über diesen archaisch-primitiven Typus hinweggekommen und sicher nichts anderes sind als aus viel älteren Zeiten herübergerettete Reste; so die Gesänge der venezianischen *batipali* mit ihren archaischen Perihelesen


[4])

u. dgl. Spuren davon sind deutlich auch noch in den venezianischen Gondolieremelodien zu erkennen, wie sie bis vor wenigen Jahrzehnten gesungen, von Goethe[5]) u. a. beschrieben und von Liszt verwendet worden sind, und mit ihren schwermütigen, monotonen Perihelesen in längst entschwundene Zeiten zurückweisen:


[6])

Das Uraltertümliche dieser sowie ähnlicher italienischer Volksgesänge (man erinnere sich an den Vortrag der Vorleser auf dem Molo von Neapel nach

---

[1]) Vd. Riv. mus. VI, 1899, pg. 742—761 (Antonio Restori: Il canto dei soldati di Modena), spez. die Notenbeispiele auf pg. 751 ff. und 761 ff. (Daß übrigens diese Gesänge wenigstens in der vorliegenden Gestalt, wahrscheinlich aber schon bei ihrer ersten Aufzeichnung, von gelehrter Hand kunstgemäß überarbeitet worden sind, kann wohl keinem Zweifel unterliegen.

[2]) Vd. Burney II, pg. 328 und A. II, pg. 292 ff.

[3]) Vd. Fétis V, pg. 282 und A. II, pg. 293.

[4]) Vd. Riv. mus. XVI, 1909, fascicol. 1 und 2, pg. 143 ff. und 311 ff. (Ella Adaïewsky: Anciennes mélodies et chansons populaires d'Italie), spez. die Notenbeispiele von pg. 149 an, und ibid. XVIII, 1911, pg. 137 ff.

[5]) Goethe: Italienische Reise. Anhang. Vgl. A. I, pg. 231.

[6]) Bücher l. c. pg. 440.

Kotzebues Schilderung[1]) oder der Chioggiotischen *pescatori* im Hafen von Lussingrande[2])!) geht schon daraus hervor, daß sie — eine eigentümliche Mischung von rezitativischer Deklamation und Gesang, wobei sich die Stimmflexion nach der syntaktischen Konstruktion der Sätze richtet und, bei im allgemeinen höchst monotoner Stimmbewegung, die rezitativisch hervorgehobenen Silben durch Melismen verziert, auf- und ausgehalten werden — in ihrem Aufbau das uralte melodisch-rezitativische Urschema in nackter und einfachster Gestalt aufweisen, wie wir es schon beim altgriechischen, gregorianischen Gesang usw. als diesem zugrundeliegend fanden. Daß in ähnlicher Weise auch italienische Wiegen- und Kinderlieder[3]) derartig archaisch-monotone Melopöie zeigen, kann nicht weiter befremden, wenn man sich erinnert, daß die Entwicklungsstufe, auf der das Kinderlied steht, ontogenetisch ungefähr zusammenfällt mit jener, auf der phylogenetisch die archaisch-monotonen Gesänge entstanden. Auch der weitere Verlauf der Entwicklung des italienischen Volksliedes der letzten Jahrhunderte[4]) ist der typische, wohlbekannte. Nachdem im 16. und 17. Jahrhundert das architektonische Profilationsmoment sich zur völligen Herrschaft durchgerungen hat, wie dies namentlich die Tanzmusik dieser Zeit[5]) mit ihrer scharf ausgeprägten ornamentalen Profilation des guten Taktteiles beweist, und gleichzeitig damit auch in rein melodischer Hinsicht die Entwicklung zu immer größerer Emanzipation vom sinnlichen Moment und zu stets wachsender Bewegungsfreiheit fortgeschritten ist, erreicht das italienische Volkslied jene Stufe, auf der es vom etwa 18. Jahrhundert ab zusammen mit dem modernen französischen, deutschen, englischen Volkslied usw. die höchste Entwicklung europäischen Volkgesanges verkörpert. Die Entwicklungsgeschichte

[1]) Vd. A. I, pg. 231 ff.

[2]) S. I. M. G. IV, pg. 618 ff. (Lach: Volkslieder in Lussingrande).

[3]) Melodien italienischer Wiegenlieder vd. Riv. mus. I, pg. 249, 251 und II, pg. 424 bis 432 (Ella Adaïewsky: La berceuse populaire), sowie ibid. XIV, pg. 572 (Fausto Torrefranca: Le origini musicali).

[4]) Für das neuere und neueste italienische Volkslied vd. Karl Somborn: Das venezianische Volkslied, die Villota. Heidelberg, Karl Winter, 1901 (ohne Melodien). — Giulio Fara Dessy: Musica popolare Sarda. Riv. mus. XVI, 1909, pg. 738 ff. — Gabriel Gavino: Canti e cantadori della Gallura. Riv. mus. XVII, 1910, pg. 926 ff., spez. Notenbeisp. pg. 929 ff., 936 ff., 944 ff. — Austin de Croze: La chanson populaire de l'île de Corse. Avec conclusion de Paul Fontana. Paris, Honoré Champion 1911. — Riv. mus. II, 1895, pg. 702—726 (Costantina Levi: La geotopografia e la canzone popolare), spez. die Notenbeispiele pg. 706—724. — S. I. M. G. IV, pg. 625 ff. — Parry Nr. 2, 11, 17, 198, 345, 399. — Fulgence Nr. 2, 6, 11, 20 usw.

[5]) Vgl. M. f. M. VII, 1875, pg. 103—133 (Rob. Eitner: Tänze des 15. bis 17. Jahrhunderts, aus den Quellen gezogen und veröffentlicht), spez. italienische Tanzmelodien, Land: Het lujtboek van Thysius pg. 135—151 (italienische Lieder, Vilanellen usw.) und pg. 274 bis 397 (u. a. italienische Tänze des 16. und 17. Jahrhunderts), Czerwinski l. c. pg. 55 ff. usw. Bei der Beurteilung der zugrundeliegenden Originalmelodien ist natürlich die Kunstüberarbeitung, die sie bei der Aufzeichnung im 16. oder 17. Jahrhundert erfuhren, in Abrechnung zu bringen.

des französischen Volksliedes endlich, die wir — wenigstens in den Hauptumrissen — bis in die ältesten Zeiten zurückverfolgen können, enthält gleichsam wie ein Kompendium in typischer Reihenfolge und Musterhaftigkeit alle bisher besprochenen Phasen. Die ältesten, von Villemarqué, Fétis u. a. als Druidengesänge dem keltischen Altertum zugeteilten Melodien[1]) zeigen alle die wohlbekannten Symptome höchsten Alters und ureinfachster, monotonster Stimmbewegung innerhalb ganz weniger (3, 4) Töne in derselben Weise wie die altnordischen und altirischen Gesänge, z. B.:



u. dgl., und noch an den Gesängen aus der Zeit vom 9. bis 12. Jahrhundert[2]) kann man das Überwiegen des primitiven Momentes, von dem nur ganz langsam und schrittweise mühsam der Fortschritt zu freierer Tonbewegung sich durchringt, deutlich beobachten. Alle diese Gesänge (wie z. B. der auf die Schlacht von Fontenay, der *planctus Caroli,* die Kreuzfahrergesänge usw.) zeigen noch überwiegend die uraltertümlichen periheletischen Wendungen wie:



[1]) Druidenmelodien vd. Villemarqué: Chants populaires de la Bretagne, Paris 1883, pg. 1 ff. — Fétis IV, pg. 350 ff. — Tiersot: Histoire de la chanson populaire en France, Paris 1889. — S. I. M. G. I, 1899/1900, pg. 44 ff. (Fleischer: Ein Kapitel vergleichender Musikwissenschaft) und III, pg. 204 (id.: Zur vergleichenden Liedforschung). Als Beispiele keltischer Melopöie vd. auch die Notenbeispiele bei H. Laterre (Bodlann) et F. Gourvil (Barr-Ilio): Kanaouennou Breiz-Vihan. (Mélodies d'Armorique). Paris 1911, H. Champion.

[2]) Vd. außer den bereits angeführten Werken von Tiersot, Villemarqué usw. noch: Bottée de Toulmon: La chanson musicale en France au moyen âge, Paris 1836. — Fétis IV: pg. 351 ff., 477—490, V, pg. 101 ff., 130 ff., 144 ff. — Kiesewetter: Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges usw. Leipzig 1841. Anhang. — Weckerlin: La chanson populaire, Paris 1886 (Firmin Didot), pg. 9, 27, 57 usw. — Pierre Aubry: Huit chants héroiques de l'ancienne France, avec préface de Gaston Paris, Paris 1896. — Rowb. III, pg. 336 ff., 348, 385 ff. — A. II, pg. 242 ff., 298 ff. — Riv. mus. V, 1898, pg. 153 ff.




die auch in den weltlichen und geistlichen Volksliedern dieser und der nächsten Jahrhunderte, den Gesängen der Mirakelspiele (z. B. von Notre Dame)[1]), den Noëls (Weihnachtsliedern), *chants farcis* (dem lateinischen Meßtext interpolierten Texten in Volkssprache, über alten Volksliedern gesungen)[2]), der Melodie *Orientis partibus*[3]) usw. noch eine Hauptrolle spielen. Vom 13. bis etwa 15., 16. Jahrhundert vollzieht sich langsam der Übergang von der archaischen Melopöie des alten französischen Volksliedes zu der Beweglichkeit und Freiheit des neueren, und dieser Übergangscharakter kommt im gleichzeitigen Nebeneinandervorkommen der verschiedensten Symptome beider Epochen zum Ausdruck: neben solchen der alten Zeit finden sich schon ganz neue Elemente, und früher nur ahnungsweise angedeutete wachsen nun zu wichtigen Charaktermerkmalen heraus. Während z. B. das Melisma, das auf der urältesten, einfachsten Formstufe des Volksliedes noch fehlt (— man erinnere sich an die altnordischen, fränkischen Gesänge usw! —), im 12. Jahrhundert im französischen Volkslied insofern sich bemerkbar macht, als zuweilen auf eine passende Silbe eine ganze, verzierte Gruppe von Noten gesungen wird[4]), gewinnt es nun allmählich immer mehr an Boden, um schließlich im 15. Jahrhundert — ähnlich wie in den Gesängen der ungefähr gleichzeitigen Minne- und Meistersinger in Deutschland — regelmäßig zur Profilation der Versschlüsse zu dienen[5]). Auch die Ornamentik, welche wenigstens mit ihren primitiven Typen — Schleifern, *portamento* u. dgl. — gewiß auch der älteren Epoche nicht ganz fremd geblieben war und vom 12. bis etwa 14. Jahrhundert im französischen Volkslied ganz dieselbe ist wie in den zeitgenössischen Trouvères- und Troubadours-Liedern (wovon später noch ausführlicher die Rede sein wird), wird nunmehr allmählich immer häufiger in den Dienst der architektonischen Profilation gestellt, wie dies die immer stärker zunehmende ornamentale Profilation des guten Taktteiles in den altfranzösischen und provençalischen Tanzliedern[6]), Trouvères-

---

[1]) Fétis V, pg. 36.

[2]) ibid. pg. 101.

[3]) ibid. pg. 130, 133. Rowb. III, pg. 336.

[4]) A. II, pg. 298.

[5]) Vd. P. o. t. Mus. Assoc. XX, 1894, pg. 25—41 (Mrs. Jane M. E. Brownlow: Some French popular songs of the fifteenth century), spez. die Notenbeisp. pg. 31 ff.

[6]) Altfranzösische usw. Tanzweisen vd. Böhme: Geschichte des Tanzes. II. Notenbeil., pg. 41 ff., 58 ff., 63 ff. Mantuani l. c. pg. 416, A. II, pg. 242, Weckerlin, Tiersot, Fétis usw., sowie die diesbezügliche im nächsten Kapitel angeführte Literatur.

und Troubadours-Gesängen u. dgl. aus dieser Periode bezeugt. Daß daneben auch das primitive Moment, namentlich in den portamentoartigen, schluchzenden und ziehenden Vor- und Nachschlägen im Durchgang, wie z. B.:




in vollster Geltung fortbesteht, steht zum vorigen nicht in Widerspruch; noch im Volkslied des 15. Jahrhunderts bestehen die Merkmale der alten und der neueren Periode nebeneinander gleichzeitig fort: neben archaischer Tonarmut, Enge der Tonschritte und monotonen, mühsam sich fortwindenden Perihelesen auch einzelne freiere Schritte, neben primitivem Portamento usw. schon melismatische Profilation der Versschlüsse und ornamentale Profilation des guten Taktteiles, neben Profilation des Wortakzentes auch schon immer klarere Herausarbeitung der rhythmischen und architektonischen Gliederung und symmetrischen (vier- und achttaktigen) Konstruktion, und die Kadenzformeln der Profilationsmelismen am Versschlusse, wie z. B.:




zeigen schon das typische Gepräge derselben Gußform, der auch die Kadenzklauseln der altniederländischen Kontrapunkttechnik und die Diminutionsformeln der Instrumentaltechnik des 16. Jahrhunderts sowie — in äußerster Verfolgung

---

[1]) Riv. mus. vol. XI, 1904, pg. 373 (Besprechung von A. Restoris „La gaite de la tor“, Messina 1904, A. Trimarchi).

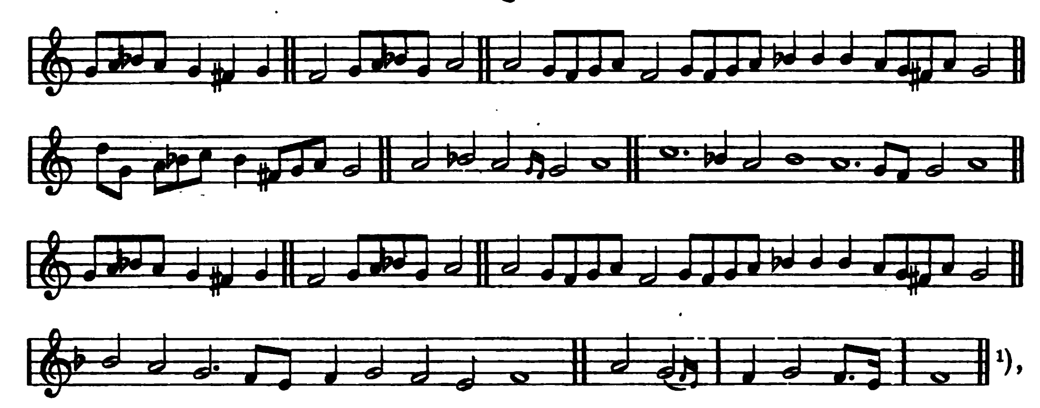
[2]) Brownlow l. c. (P. o. t. Mus. Assoc. XX, pg. 31 ff.) und Tiersot l. c. pg. 339.

dieser Linie bis zu ihrem letzten Ende in der Gegenwart — gewisse noch heute im modernen französischen Volkslied ungemein häufige und beliebte, zur Verlängerung des letzten Versschlusses jedes Absatzes *(couplet)* angehängte Tonformeln[1]) entstammen, wie sie andererseits schon in den Kadenzformeln des Déchants, der Trouvères- und Troubadoursgesänge und der italienischen Kontrapunktisten des 14. Jahrhunderts vorbereitet und ausgearbeitet werden. So zieht sich der rote Faden des Entwicklungskontinuums vom 13. Jahrhundert bis zur Gegenwart und knüpft Volks- und Kunstmusik eng aneinander: einer der wichtigen Knotenpunkte aber, in dem dieses weitverzweigte Entwicklungsgespinst geschürzt wird, ist — wie gesagt — das französische Volkslied des 15. Jahrhunderts[2]). Auch die weitere Entwicklung desselben bis zur Gegen-

[1]) Vd. Tiersot l. c. pg. 339.

[2]) Für das mittelalterliche französische Volkslied und das des 14. und 15. Jahrhunderts vd. u. a. außer den schon zitierten Werken von Bottée de Toulmon, Fétis usw. noch Tiersot pg. 12, 42, 51, 64, 80, 113, 128, 153, 173, 233, 248, 319, 371, 406, 414, 418, 445, 452, 465, 470, 474 usw. — Mätzner: Altfranzösische Lieder, Berlin 1853. — S. I. M. G. VIII, pg. 520—534 (Pierre Aubry: Iter hispanicum, notes et extraits de manuscrits de musique ancienne). — Weckerlin pg. 24 ff., 36, 108 ff., 124 ff. — Rowb. III, pg. 348, 385 ff. — Riv. mus. XI, 1904 und XII, 1905, pg. 555 ff. und 768 ff.: Amédée Gastoué: La musique à Avignon et dans le comtat du XIVe au XVIIIe siècle (avec transscriptions de pièces anciennes). — M. f. M. XXX, 1898, pg. 124 ff. (Michel Brenet: L'homme armé). — S. I. M. G. III, pg. 212 (Fleischer: Zur vergleichenden Liedforschung). — Für das 16. bis 18. Jahrhundert außer Riv. mus. XII (Gastoué) l. c. und Tiersot ab pg. 13, 51, 56, 58, 73, 76, 90, 96, 99, 141, 177, 179, 231, 271, 437, 505 usw. noch Delaborde II, pg. 178 ff., Land: Het lujtboek usw. pg. 97—128 (Fransche zangwijzen). — Weckerlin pg. 85—89, 94—97, 100 ff., 167 ff. — S. I. M. G. X, pg. 399 ff. (Amalie Arnheim: Ein Beitrag zur Geschichte des einstimmigen weltlichen Kunstliedes in Frankreich im 17. Jahrhundert), spez. Notenbeisp. pg. 410 ff. — Für das heutige französische Volkslied und im allgemeinen: Tiersot (z. B. u. a. pg. 106, 120, 129, 134, 158, 167, 205, 209, 266, 318, 337, 372, 514, 523 usw.). — Delaborde II, pg. 143—164, 425—444. — J. B. Weckerlin: Chansons populaires du pays de France, 2 vol. Paris 1903 (Heugel & Comp.), spez. I, pg. 185, 195, II, pg. 106, 128 usw. — Derselbe: écho du temps passé Nr. 38—44. — Recueil de chants populaires de la France publié par la schola cantorum. Paris 1904 ff., tom. I: chansons populaires du Limousin. — Frédéric Rivarez: Chansons et airs populaires du Béarn. Pau, E. Vignancour s. a. 4°. — Mélusine, tom. I, 1878, pg. 75, 145, 167, 189 ff., 242, 267, 285, 337, 389, 407 bis 544. — ibid. pg. 99, 123, 147 und 533 (bretonische Volkslieder). — Hersart de la Villemarqué: Barzas Breiz, chants populaires de la Bretagne, recueillis et publiés, avec une traduction francaise, des éclaircissements, notes et les mélodies originales, Paris 1839, 2 vols. — A. Keller und Seckendorff: Volkslieder aus der Bretagne. (Mit 16 Originalmelodien.) Tübingen 1841. — Claude Servettaz: Chants et chansons de la Savoie. Recueillis, notés et commentés etc. (Chansons de Moissons — chansons des bergères — chansons d'amour.) Paris, Ernest Leroux, 1910. — Achille Millien: Chants et chansons populaires, recueillis et classés etc. avec les airs notés par J. G. Pénavaire [in Littérature orale et traditions du Nivernais usw.], tom. I—III, Paris, Erneste Leroux, 1910. — Henry Meuron: Chants populaires de la Suisse Romande usw. Génève 1892. II. édition. 8°. — Julien Tiersot: Chansons populaires, recueillies dans les Alpes françaises, Grenoble-Moutiers 1903 (H. Falque et F. Perrin, F. Ducloz). — Parry: Two thousand usw., I, Nr. 10, 27, 171 ff., 185, II, 213, 236, 279, 297, 300, 306, 352, 356, 393 usw. — Vereinzelte Melodiebeispiele bei Fulgence l. c. Nr. 76, Parry: evolution usw., pg. 65, Grove l. c. art.:

wart verläuft ganz typisch in genau derselben Bahn und mit denselben Phasen wie die übrigen europäischen Volkslieder: auch hier ringt sich — und ebenfalls im 17. und 18. Jahrhundert — immer klarer und bewußter die jüngste Erscheinungsform des architektonischen Momentes durch: die ornamentale Profilation des guten Taktteiles, die schon durch das immer schärfere Hervortreten der symmetrischen Konstruktion, des vier- und achttaktigen Rhythmus u. dgl. sich vorbereitete und nun, um die Wende des 17. bis 18. Jahrhunderts, zur unbestrittenen Herrschaft gelangt. Daneben aber bestehen im heutigen französischen Volkslied auch noch die älteren Profilationsformen, z. B. die der Versschlüsse durch melismatisch ausgedehnte Kadenzformeln wie:



[1]),

genau so fort, wie sie schon in den Gesängen der Trouvères und Troubadours in den Verlängerungen der Versschlüsse durch Hinzufügung kürzerer Verse, noch stärker im 15. und 16. Jahrhundert in den oben erwähnten Kadenzanhängen und späterhin bis zur Gegenwart in der Wiederholung des letzten Verses jedes Absatzes (*couplet*) der Volkslieder und Vaudevilles, sowie im „*bis*" der Arien des 18. Jahrhunderts zum Ausdruck kommen[2]). Alle diese

song, tambourin usw. (In die von Grove zitierten Sammlungen von Nisard: Des chansons populaires, Du Mersan: Chants et chansons populaires de la France, 3 vols., und Bouillet: Album Auvergnat konnte ich leider nicht Einsicht nehmen.)

[1]) Vgl. die wertvollen diesbezüglichen Ausführungen bei Tiersot: histoire usw., pg. 339 ff. und die Melodiebeispiele bei Weckerlin l. c. pg. 191 (überhaupt im ganzen chap. VIII, pg. 175—200).

[2]) Vd. ibid. (Tiersot) pg. 339 und 340. Wenn Tiersot alle diese im Text erwähnten Erweiterungen bzw. Wiederholungen der Versschlüsse als *effet d'une sorte de besoin naturel au chanteur de s'entendre, de s'étourdir par les dernières notes de sont chant, de les accentuer d'une façon définitive* erklärt und hinzufügt, daß diese *sorte d'élargissement* sich nicht bloß auf den Finalkadenzen bilde, sondern auch *dans toutes nos chansons de plain air, ces mélopées sans rhytme, dont il a été question si souvent, n'importe quelle note soutenue, de préférence la plus sonore, la plus aigue, est bonne au chanteur pour donner de la voix. Il en est qu'il prolonge parfois d'une façon indéfinie*, so spricht er hier nur mit anderen Worten das Wesen der Profilation aus. — Über das Prinzip der Wiederholung vd. S. I. M. G. III, pg. 188 (Fleischer: Zur vergleichenden Liedforschung).

Fälle sind zugleich auch sehr lehrreiche Beispiele dafür, wie alle Profilation durch Anhäufung von Tonmasse bewirkt, also das sinnliche Moment selbst wieder als Mittel zur Erreichung von Zwecken des architektonischen Momentes verwendet und in dessen Dienst gestellt wird. Aber auch unabhängig davon, also ganz in seiner ursprünglichen Bedeutung, findet sich das primitive Moment noch im heutigen französischen Volkslied ungemein stark vertreten, und zwar nicht etwa bloß in den typischen periheletischen Kadenzphrasen[1]) oder Kinder- und Wiegenliedern[2]), sondern vor allem in seiner ungemein reichen Ornamentik, deren überwuchernde Fülle bekanntlich sogar dazu verleitet hat, einen orientalischen — und zwar arabischen — Ursprung derselben (in der Zeit der Kreuzzüge) — anzunehmen, was schon Tiersot entsprechend zurückwies[3]). Einen Rückschluß auf die Verzierungen[4]) im französischen Volkslied des Mittelalters gestattet vielleicht auch der Vergleich mit der sonstigen Beliebtheit der Ornamentik in Frankreich, so z. B. mit den mittelalterlichen religiösen Gesängen, in denen die vokalisierten Ornamente derart die eigentliche Melodie überwucherten, daß deren Noten von den Melismen oder Ornamentnoten gar nicht mehr zu unterscheiden waren[5]), oder mit den von Passagen strotzenden Gesängen der Vaudevillebücher des 17. Jahrhunderts usw.; ob ein solcher Schluß berechtigt ist, entscheide der Hinblick darauf, daß dieselben *ports de voix* und *anticipations*, welche in der Technik der französischen Gesangsschule des 17. Jahrhunderts ein Hauptverzierungsmittel der ersten Operngesänge bildeten, sich ebenso im französischen Volkslied finden; das gleiche gilt von den *Appoggiaturen*, *mordants*, *gruppetti* usw. der Vokal- und Instrumentalkompositionen der Zeit Rameaus[6]), die uns im Volkslied, der *cornemuse*-Musik usw. wiederbegegnen. Im heutigen französischen Volkslied spielen alle diese ornamentalen Typen, vor allem die des primitiven Portamentos, eine

---

[1]) Vd. Weckerlin l. c. chap. VIII, pg. 175—200.

[2]) Französische Wiegenlieder vd. Tiersot l. c. pg. 135 ff., Riv. mus. II, 1895, pg. 421, 440 ff. (Adaïewsky: la berceuse musicale), ibid. XIV, pg. 571 ff. (Trfrc.: le origini usw.).

[3]) Vgl. Tiersot pg. 340. Wenn dieser aber ibid. zur Begründung seiner entgegengesetzten Anschauung das Rassenproblem heranzieht und allen Völkern ohne Ausnahme — „speziell den Arabern" — den Besitz von Ornamenten vindiziert, so ist dies entschieden zu weit gegangen. Denn, wie wir im 1. Buch gesehen haben, dürfte gerade für die arischen Rassen — im Gegensatz zu den verschnörkelnden und mit Verzierungen überladenden Semiten — ein stärkeres Hinneigen zu rezitativisch akzentuierender Einfachheit charakteristisch sein. Richtig ist an Tiersots These wohl nur so viel, daß gewissen niederen und niedersten Entwickelungsstufen — eben den primitiven, und zwar ohne Unterschied von Rassen oder Völkern, aber dies nur, solange sie eben noch auf diesen primitiven Entwickelungsstufen stehen — der Besitz jener ornamentalen Haupttypen gemeinsam ist, wie wir sie im Verlauf dieser Untersuchungen eben als primitive kennen lernten.

[4]) Zur Frage des Ursprungs der Ornamentik im französischen Volkslied vd. Gschm. Vokale Orn. pg. 59, 60.

[5]) Tiersot pg. 340.

[6]) ibid. pg. 342.

Hauptrolle; die ländliche Bevölkerung vermag sogar nicht anders als auf diese Weise Töne anzugeben[1]). Die Volkslieder aus der Gascogne, Auvergne, Bretagne, Languedoc, Béarn, Provence usw., die *tambourin-*, *musette-*, *cornemuse*-Melodien u. dgl. wimmeln von Verzierungen wie:



[2]) usw.

So enthält das französische Volkslied sämtliche Entwicklungsmomente mit schulbeispielhafter Regelmäßigkeit nebeneinander, und bei seiner Analyse rollt sich das allgemeine, bisher noch überall beobachtete Entwicklungsschema auf.

Überblicken wir zum Schlusse die Ergebnisse dieses flüchtigen Rundganges durch das europäische Volkslied[3]), so ergibt sich ungefähr folgendes: die entwicklungsgeschichtliche Mission desselben ist die Vermittlung und Überleitung von den niederen Entwicklungsstufen der primitiven und orientalischen sowie der archaischen Melopöie des mittelalterlichen Europas zu den

[1]) ibid. pg. 523.

[2]) Nach Tiersot, Delaborde, Grove usw.

[3]) Eine ausführliche Literaturangabe für die europäischen Volkslieder vd. bei Pierre Aubry: Esquisse d'une bibliographie de la chanson populaire en Europe. Paris, 1905. (In: Essais de musicologie comparée. Paris 1905 ff. vol. I.)

höheren Stufen der europäischen Kunstmusik (bis zur Gegenwart), mit deren ersteren es die Herrschaft des primitiven Momentes, mit deren letzteren es die des architektonischen Momentes als Ausgangspunkt gemein hat. Innerhalb dieser beiden Endpunkte bewegt sich seine formale wie historische Entwicklung in einer aufsteigenden Linie, in zahlreichen Schattierungen und mannigfachen Nuancen durch alle Phasen der drei Momente nach dem uns bereits bekannten allgemeinen Entwicklungsschema fortschreitend. In rhythmischer Hinsicht kennzeichnet sich dieser Entwicklungsprozeß als ein Fortschreiten von ursprünglich rhythmisch ganz undifferenzierten Gesängen ohne jede Takteinteilung zu scharf präzisierter Rhythmik engster rhytmischer Bogen, vier- und achttaktiger Struktur, wie dies die Alpenvolkslieder, Jodlergesänge usw. zeigen[1]. Die Kunstmusik führt dies Prinzip dann weiter durch, indem sie von diesen engen zu allmählich immer weiteren und schließlich weitesten rhythmischen Bogenwölbungen fortschreitet, so daß bei höherer Kunstentwicklung die streng rhythmische Symmetrie von zwei oder drei Takten, die Kongruenz und Korrespondenz der Glieder usw., direkt zu einem Symptom zurückgebliebener, archaischer oder populärer Kunst wird[2]. In melodischer Hinsicht besteht die Entwicklung im Fortschreiten von der Wiederholung eines und desselben Tones oder von der Beschränktheit auf ganz wenige Töne zu allmählich immer größerem Tonschatze, immer weiteren Intervallschritten und immer größerer Bewegungsfreiheit[3]. Daß hierbei gelegentlich eine ähnliche Auswahl gewisser bevorzugter Töne stattfand, wie sie auf gewissen Stufen der allgemeinen musikalischen Entwicklungsgeschichte (z. B. in den Tonleitern gewisser orientalischer Kultur- und Halbkulturvölker wie z. B. Chinesen, Javaner, Siamesen usw.) eintrat, konnten wir schon beim irischen, altkeltischen und altgermanischen Volkslied beobachten bzw. vermuten. Ob dann später im Verlaufe des Mittelalters allmählich eine gegenseitige Anpassung der Tonsysteme der Volks- und Kunstmusik bzw. des kirchlichen Gesanges stattfinden mochte

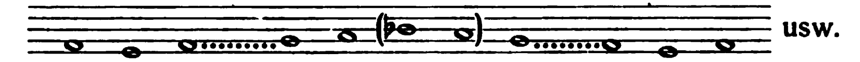
[1]) Vgl. Guido Adler: Wiederholung und Nachahmung usw. V. f. M. II, pg. 328—338.

[2]) ibid. pg. 339. Vgl. Hugo Riemann: Die Rhythmik der geistlichen und weltlichen Lieder des Mittelalters. Musik. Wochenblatt 1900, XXXI. Jahrg., Nr. 22—26.

[3]) Den gleichen Standpunkt vertritt Ludwig Kuba („Einiges über das istrodalmatinische Lied", K. B. pg. 272), wenn er an den Volksgesängen nach dem Grade ihrer Abweichung von den feststehenden Begriffen unserer Kunstmusik folgende Gruppen unterscheidet, bei denen „es sich nicht um einen Zufall, sondern um eine große Regel handelt, deren Ursprung und Erklärung uns durch den grauen Rost der Zeit verborgen ist: erstens Gesänge, denen es an gereiftem Rhythmus mangelt, die die Tonreihe der Skala nicht kennen, weder der diatonischen noch der chromatischen, Gesänge, die in ihrem Wesen dem Gesang der Vögel verwandt sind. Dann treten Spuren von Rhythmus und Intervallen auf, Spuren von halben und ganzen Tönen. Dann Lieder, die sich auf den Tetrachord beschränken und deren Eigenart darin besteht, daß sie ihr Unisono hie und da in die Sekunde spalten" usw. Man sieht, wie sich die von Kuba skizzierte Entwickelungsreihe mit der des von uns beobachteten Entwickelungsschemas völlig deckt; auch die Heterophonie (Spaltung in die Sekunde usw.) tritt bei ihm an der gleichen Stelle ein.

oder ob die gelegentliche Ähnlichkeit des Volksgesanges (z. B. des 14. bis 16. Jahrhunderts)[1]) daraus zu erklären sein mag, daß das Volk, das seit Jahrhunderten in der Kirche nur gregorianischen Gesang hörte, vielleicht aus diesen Eindrücken heraus unbewußt in gregorianischem Geiste seine Weisen erfand[2]) — wie sich dies uns schon namentlich bei den altslavischen religiösen Gesängen (Adalbertushymne usw.) als wahrscheinlich aufdrängte und vielleicht auch für die altdeutschen Gesänge (z. B. des 9. und 10. Jahrhunderts) nicht kurzweg abzuweisen sein dürfte —, muß unentschieden bleiben. Daß aber tatsächlich gelegentlich eine solche Ähnlichkeit besteht und — von Entlehnungen abgesehen[3]) — auf innerer Verwandtschaft, einem gemeinsam zugrunde liegenden Prinzip beruht, bezeugen u. a. die zahlreichen Fälle frappanter Ähnlichkeiten vor allem der aus der Psalmodie hervorgegangenen Kirchengesänge mit alten französischen, deutschen, englischen, schottischen, bretonischen, neugriechischen usw. Volksliedern[4]). Entwicklungsgeschichtlich ist diese Tatsache darum von besonderer Wichtigkeit, da sie auf das deutlichste illustriert, wie die gleichen symptomatischen Phänomene auf gleichen Entwicklungsstufen in den verschiedensten Zeiten und Ländern ohne Unterschied von Rassen oder Völkern wiederkehren. Denn es ist schon im 1. Hauptteil (bzw. dem 1. Buch des 2. Hauptteiles) darauf hingewiesen worden, daß das Grund- und Urschema sowohl aller gesanglichen Intonation als auch aller deklamatorischen Rezitation dieses ist: $< \cdot >$, im Profil: $\wedge\,/\cdots\wedge\cdots\backslash\,\wedge$ oder in Noten ausgedrückt:

bei schärferer Herausarbeitung des zentralen Hauptakzentes:


usw.

Genau dies Schema aber liegt sowohl der gregorianischen Psalmodie als auch den einfachsten Typen aller Volksgesänge zugrunde[5]), und auf die gemeinsame

---

[1]) Vgl. Ztschrft. I. M. G., X. Jahrg., Heft 9, pg. 269/270. (Ludwig Riemann: Der Volksgesang zur Zeit der Kirchentonarten.)

[2]) Vgl. S. I. M. G. III, pg. 208 (Fleischer: Zur vergleichenden Liedforschung).

[3]) Vgl. Wilhelm Tappert: Wandernde Melodien (Berlin 1890, Verlag Brachvogel & Ranft). pg. 1, Notenbeispiele.

[4]) Wolf: Über Lais usw., pg. 275.

[5]) Vd. S. I. M. G. III, pg. 213 ff., woselbst Fleischer an verschiedenen (deutschen, französischen, wendischen, polnischen, littauischen, ungarischen usw.) Volksliedern nachweist, daß die melodische Formel

das von altersher gegebene Grundschema für die gesamte abendländische Melodiebildung abgibt. Vgl. auch S. I. M. G. IV, pg. 618 ff. (Lach: „Volkslieder in Lussingrande"): Rezitationsschema der Chioggiotischen pescatori.

Herkunft von diesem Urschema aller Melopöie geht es zurück, wenn uns innerhalb verschiedener Rassen und Völker Melodien begegnen, die in ihren Wurzeln genau so übereinstimmen wie die Sprachen der Völker, die sie erfanden, „und zwar nicht als bloßes modernes Lehngut oder zufällig, sondern von bisher unbestimmbarer Zeit her und völlig gesetzmäßig"[1]). Wenn man also im europäischen Volkslied bisweilen auffallende Reminiszenzen an die gregorianische Psalmodie, z. B. die Lamentationsweise, antrifft — wie ich dies selbst schon zu wiederholtenmalen, am auffallendsten in „Venedig in Wien" im Sommer 1895 an einer Altwiener Bänkelsängerweise:




erfuhr —, so muß also dabei durchaus nicht immer Entlehnung oder Beeinflussung im Spiele sein, sondern es kann diese Ähnlichkeit auch auf tiefer liegende Gründe, auf die gemeinsam zugrunde liegende Basis alles musikalischen Aufbaues überhaupt, zurückzuführen sein[2]). Wenn so das Volkslied einerseits die Vermittlung zu den hinter und unter uns liegenden Anfangsstufen der Melopöie bildet, so leitet es andererseits zu den letzten und höchsten Stufen aller musikalischen Entwicklung empor, indem es die Polyphonie vorbereitet[3]). Das Mittel hierzu ist bekanntlich ein im Volkslied liegender Keim von entwicklungsgeschichtlich unermeßlicher Bedeutung: die Heterophonie[4]). Für die genetische Betrachtung ist das Verhältnis von Ornamentik und Heterophonie von höchstem Interesse: wenn beide auch grundsätzlich streng voneinander zu scheiden sind — da sie durch ganz verschiedene Momente charakterisiert werden —, so haben sie doch einen wichtigen gemeinsamen Berührungspunkt: die gleiche Entstehung, die Loslösung aus lang ausgehaltenen oder besonders stark betonten, hervorzuhebenden Tönen, gleichsam Knotenpunkten in der Schürzung des melodischen Gewebes. Während aber das Ornament nur einen einzelnen Ton umschreibt und somit die melopöische Struktur nicht im mindesten beeinflußt, beschränkt sich bei der Heterophonie die Abweichung nicht auf den einen Ton des Ausgangspunktes, sondern betrifft kürzere oder längere Strecken, so daß das gesamte

---

[1]) S. I. M. G. III, pg. 204 (Fleischer: Zur vergleichenden Liedforschung).

[2]) ibid. pg. 208 ff. Vgl. auch die ibid. (pg. 185—221) enthaltenen Ausführungen über musikalische Architektonik, Entstehung der Melodie usw.

[3]) Vgl. Erich von Hornbostel: Über Mehrstimmigkeit in der außereuropäischen Musik. K. B. pg. 298 ff., speziell 302 ff.

[4]) Vd. Guido Adler: Über Heterophonie. Jahrb. Peters pro 1908. Leipzig, Peters, 1909. Vgl. hierzu St. A. pg. 95 ff. (bis 101) und v. Hornbostel l. c. pg. 302 ff.

melodische Dessin verändert bzw. zerstört wird: es wird etwas Neues an Stelle des Gegebenen gesetzt. Daher die Bedeutung und Verwendung der Heterophonie als Variationsmittel, als das es bekanntlich schon von Plato erwähnt wird. Man sehe z. B. das folgende (allerdings nicht mehr ganz einfache, da bereits mit dem *organum*, der Diaphonie in der dritten Stimme, kombinierte) Beispiel[1]), bei dem die beiden äußeren Stimmen ein harmonisches und melodisches Hauptgerüst abgeben, während die mittlere die obere Stimme heterophonisch paraphrasiert, um schließlich direkt in das *organum*, die Diaphonie, einzumünden:



oder etwas erweitert:



(Man beachte hierbei, wie sich die heterophonierende Stimme gerade auf dem Höhepunkte der Crescendosteigerung, also aus dem stärkstbetonten und dazu hier noch wiederholten und langausgehaltenen Tone loslöst!) Wie weit hierbei die Nachahmung instrumentaler Stimmführung (Dudelsack!) im Spiele ist, ist eine andere Frage und kommt hier für unsere Zwecke nicht in Betracht. Das vorstehende Beispiel scheint mir mit seiner Verbindung der drei Elemente: primitives Moment (des Ornamentes), Heterophonie und *organum* (Diaphonie) geradezu ein Idealbeispiel für die Veranschaulichung der genetischen Beziehungen zwischen ihnen. Es scheint mir, daß man diese ungefähr in folgender Weise formulieren kann: Ornamentik und Heterophonie sind zwei aus einer und derselben Wurzel hervorgesproßte Schwesterblüten, Abstämmlinge eines und desselben Prinzips; wo immer das primitive Moment, also Tonmassenanhäufung, eintritt, dort kommt es zu einer Zersetzung der angehäuften Tonmasse durch Auflösung in Ornamentik oder Heterophonie, und zwar ist erstere (wenigstens die primitiven Manieren) die entwicklungsgeschichtlich tiefere, also frühere, und letztere die spätere, höhere Form dieses Prozesses. So ist das Ornament (wenigstens in seiner ersten, rohesten, gleichsam Entwurfsform, der primitiven Manier) sozusagen der erste Ansatz, die Vorbereitung zur Heterophonie, und

[1]) Von mir selbst in Grein a. d. Donau im Sommer 1909 am Gesange kroatischer Bahnarbeiter beobachtet.

letztere umgekehrt nur eine Folge, Vertiefung und Weiterführung des der ersteren zugrunde liegenden Prinzips. Entwicklungsgeschichtlich ist der Eintritt der Ornamentik auch die Ansatzstelle für die Abzweigung der Heterophonie aus der Homophonie. Auf den niederen Stufen (z. B. der der Naturvölker) ersetzt das Ornament (in seiner primitiven Form) fast durchaus — nicht ganz, denn schon in den Gesängen der Polynesier, Indianer usw. findet man vereinzelte Ansätze zur Heterophonie[1]) — die Heterophonie und Polyphonie der höheren Stufen; es ist daher kein Zufall, daß gerade auf den niederen und niedersten Stufen, denen Heterophonie und Polyphonie noch fremd sind, das Ornament (als primitive Manier) am üppigsten gedeiht, während es umgekehrt auf den höheren und höchsten Stufen mit stets zunehmender Ausbildung der Polyphonie immer mehr zurücktritt, um aus der modernen Musik mit ihrer extremen Polyphonie bereits fast ganz zu verschwinden. Beide, Ornamentik und Heterophonie, sind eben Äquivalente für ein und dasselbe Moment und vikarieren als solche. Im europäischen Volkslied, wo die Ornamentik gegenüber der auf den niederen Stufen bereits bedeutend zurückgedrängt ist und sich fast nur auf Vorschläge und die Auflösung langer Noten in einen sich um den ursprünglichen Ton herumdrehenden und zwei benachbarte Töne verbindenden Tongang beschränkt[2]), tritt demgemäß die Heterophonie als Ersatz ein, und indem diese in das *organum* (die Diaphonie) und bei immer mehr wachsender Selbständigkeit der Bewegung schließlich in die Polyphonie übergeht, wie dies schon rein formal im Wesen der Heterophonie als embryonale Anlage vorbereitet liegt, erfüllt sich die Mission des europäischen Volksliedes: die Überleitung von den niederen Entwicklungsstadien zu den höheren der europäischen Kulturmusik, von der Homophonie zur Polyphonie.

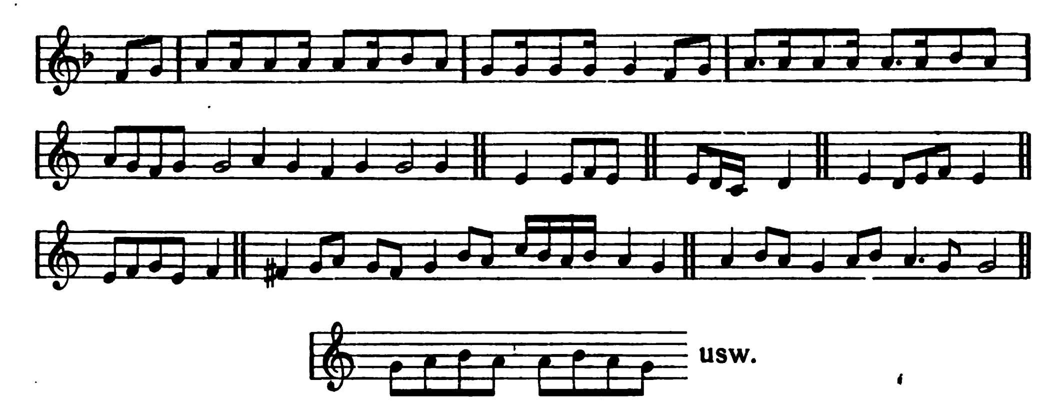
[1]) Vd. die bei Hagen l. c. und Wallaschek l. c. (Anhang) wiedergegebenen Gesänge von den Freundschafts- und Marquesasinseln mit ihren Terzenschlüssen sowie auch die bei Hornbostel l. c. beschriebenen Typen.

[2]) S. I. M. G. III, pg. 189 (Fleischer: Zur vergleichenden Liedforschung).

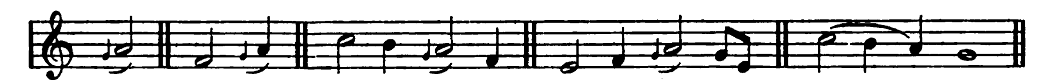
## 2. Kapitel.

### Die weltliche Musik bis zum Ausgange des Mittelalters.

Die ältesten uns erhaltenen weltlichen Gesänge des Mittelalters (von den bereits besprochenen Volksliedern abgesehen)[1]) zeigen genau denselben Entwicklungsgang wie die Volkslieder: aus je früheren Zeiten sie stammen, um so eintöniger und periheletischer ist ihre Melopöie, um so enger die Intervallschritte:




sind die stereotypen Wendungen dieser Gesänge. Je jünger sie sind, um so mehr zeigen sie ein allmähliches, schrittweises sich Losringen zu mehr Abwechslung und etwas weiteren Intervallschritten, wobei sich die Mission des Portamentos und der ihm verwandten primitiven Ornamenttypen auf das deutlichste beobachten läßt: so ist es z. B. kein Zufall, daß gerade von jenem Zeitpunkte an, wo allmählich immer häufiger freiere Tonschritte aufzutreten beginnen, also etwa vom 12. bis 13. Jahrhundert an, auch die Ornamente — und unter diesen vor allem die *plica,* das dem Portamentotypus am nächsten stehende Ornament — eine zunehmend immer wichtigere Rolle zu spielen anfangen: die Stimme sucht (und findet) eben bei den ungewohnten Tonschritten zu weiteren, schwieriger zu erreichenden Intervallen eine Stütze und Erleichterung in der Berührung der dazwischen liegenden Töne. Daher also die ungemeine Häufigkeit dieser und ähnlicher Tonverbindungen wie:



[1]) Vd. Coussemaker: histoire usw., IIIème partie, monuments Nr. 1—9 (enthaltend weltliche und geistliche Gesänge vom 9. bis zum 14. Jahrhundert), Burney II, pg. 252 ff., 276 ff. und 306 ff., sowie Kiesewetter: Schicksale usw., Anhang.



in den weltlichen Gesängen des etwa 12. bis 14. Jahrhunderts[1]) sowie der spanischen und provenzalischen Trovatores, der Trouvères, Minnesinger usw. (Überhaupt zeigen die Melodien der altspanischen Trovatores mit denen der provençalischen Troubadours die gleiche Verwandtschaft[2]), wie dies Bellermann in textlicher und rhythmischer Hinsicht von dem Verhältnis der portugiesischen *canções* zu den provençalischen nachgewiesen hat[3]). Man sehe z. B. folgendes Beispiel (aus dem Prologo der Milagros y lovres de S. Maria des Königs Affonso el Sabio, 13. Jahrhundert)[4]), das in typischer Weise die Funktion des Portamento illustriert:



oder die zahlreichen Beispiele der Troubadours- und Trouvèresmelodien[5]), der

[1]) Vgl. ibid. (Couss.) Nr. 23—45.

[2]) Vd. Estevan de Terreros: Paleografia Española, Madrid 1758, pg. 81; bei A. II pg. 221.

[3]) Chr. Friedrich Bellermann: Die alten Liederbücher der Portugiesen. Berlin 1840.

[4]) Vd. A. II, pg. 221. Vgl. auch S. I. M. G. IX, pg. 32—51 (Pierre Aubry: Iter hispanicum III. Les „cantigas de Santa Maria de Don Affonso el Sabio").

[5]) Von älteren Werken vd. Perne: Chansons du Châtelain de Coucy revues sur tous les manuscrits par Francisque Michel, suivies de l'ancienne musique etc., Paris 1830. — Burney II, pg. 242 ff., 290—301. — A. II, pg. 221 ff. — Fétis V, pg. 12 ff., 38—51, 171. — Riem. Std. pg. 218 ff. — Tiersot l. c. pg. 419. — J. B. Weckerlin: écho usw., introd. pg. III und Nr. 1, 2 usw. — Delaborde II, pg. 265, 281, 287, 291. — Rowb. III, pg. 591—597. — Kiesewetter: Schicksale usw., Musikbeil. pg. 2, 3. — Schneider: Gesch. d. mus. Lieds I, pg. 180 ff., 234 ff., 253 ff. — M. f. M. XXII, 1890, pg. 37 ff. (Oswald Koller: Aus dem Archiv des Benediktinerstiftes St. Paul im Lavanttale in Kärnten). — Von neueren vd. vor allem die ungemein wichtige, wertvolle Publikation von Dr. J. B. Beck: Die Melodien der Troubadours, nach dem gesamten handschriftlichen Material zum erstenmal bearbeitet und herausgegeben usw., Straßburg 1908, Karl J. Trübner. (Melodieübertragungen von pg. 113—191.) — Pierre Aubry: La rhytmique musicale des Troubadours et des Trouvères. Paris, Honoré Champion, 1907. — Ders.: Trouvères et Troubadours. Paris 1909. (In: Les maîtres de la musique, Bde. X). — Cäcilia, XXIV. Jahrg. (Straßburg, Le Roux & Comp.), Nr. 7 (J. B. Beck: Die modale Inter-

Lais der altfranzösischen Romanbücher (z. B. Roman de Fauvel, Tristan-, Alexanderroman usw.)[1]) sowie der Gesänge Adam de la Hâles und Guillaume de Machaults[2]), in denen der ganze reiche ornamentale Aufwand fast ausschließlich durch die *plica* bestritten wird[3]). Die üppig wuchernde Fülle der Verzierungen[4]) dieser Gesänge glaubte man wiederholt[5]) als Erinnerung an die arabischen Gesänge, mit denen das Abendland bei den Kreuzzügen usw. bekannt geworden sei, deuten zu müssen. Aber gegenüber der verwirrenden Mannigfaltigkeit der orientalischen Ornamentik zeigt die der provençalischen und altfranzösischen höfischen Gesänge bei allem Reichtum an Verzierungen doch verhältnismäßig wenig Abwechslung: einige wenige Haupttypen, wie Perihelesen und die zum Portamentocharakter gehörigen Manieren: Vorschläge, Schleifer, Nachschläge u. dgl. (kurz, alle unter dem Generalbegriff *plica* zusammengefaßten Typen), wie z. B.:

---

pretation der mittelalterlichen Melodien, besonders der Troubadours und Trouvères.) — (Vgl. hierzu Hugo Riemann: Die Beck-Aubrysche „modale Interpretation" der Troubadourmelodien. S. I. M. G. XI, Heft 4, pg. 569 ff., spez. Notenbeisp. pg. 574 ff.). — Riv. mus. II, 1895, pg. 1 bis 22 und III, 1896, pg. 231—260 (Antonio Restori: Per la storia musicale dei trovatori provenzali). — Ri. I, 2. Teil, cap. XV, pg. 234 ff. und § 47, pg. 246—255. — Ders.: „Das Problem des Choralrhythmus" (in: Jahrbuch der Musikbibliothek Peters, XII. Jahrgang, 1906), u. zw. „Die Gesänge des provenzalischen Mysteriums S. Agnes" (ibid. pg. 30 ff.). — Zeitschrift I. M. G., X. Jahrgang, Heft 5, Februar 1909, pg. 133 (Joh. Wolf: Die Melodien der Troubadours). — Pierre Aubry: La danse au moyen âge (Auszug aus seinem Werke: Trouvères et Troubadours) in: Revue musicale, hrsgegeb. von Jules Combarieu, IX. année, Nr. 4, 15. Fevr. 1909, pg. 109—115. — Vereinzelte Melodien noch bei Parry: evolution usw., pg. 51. — Erneste David & Mathis Lussy: Histoire usw., Paris 1882, pg. 100 ff. usw.

[1]) Vd. Kiesewetter l. c. Anhang. — Schneider l. c. I, pg. 172 ff. — Delaborde II, pg. 108 bis 142. — Wolf: Über Lais usw., pg. 129, 223 und Musikbeil. VIa, b und VII usw., sowie von neueren Werken insbesondere: Alfred Jeanroy, Louis Brandin et Pierre Aubry: Lais et descorts français du XIII. siècle. Paris 1901 (H. Welter), pg. 77—157. (In: Mélanges de musicologie critique. Paris 1900 ff. Bd. 3.) — Ri. I, 2. Teil, pg. 128 ff. und cap. XV, pg. 240 ff. — Riv. mus. VI, 1899, pg. 755 ff. (Antonio Restori: Il canto dei soldati di Modena). — R. Meyer und P. Aubry: La chanson de „Bele Aélis" par le trouvère Baude de la Quarière. Paris, A. Picard (vgl. Besprech. in Riv. mus. XIII, 1906, pg. 364 ff.). — Pierre Aubry: Le roman de Fauvel. Reproduction photographique etc. Paris 1907. — Joh. Wolf: Geschichte der Mensuralnotation von 1250—1460, 1. Teil, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1904, pg. 58 ff. und 2. Teil (musikalische Schriftproben des 13. bis 15. Jahrhunderts) pg. 2—14 (Nr. II—X). — Ders.: „Zur Geschichte der Orgelmusik im 14. Jahrhundert" (in: Kirchenmusikal. Jahrbuch pro 1899, pg. 17—30). — Mätzner: Altfranzösische Lieder usw.

[2]) Vd. Kiesewetter l. c., Musikbeil. 3, 4, 7. — Ders.: Geschichte der europäisch abendländischen oder heutigen Musik von den ersten Jahrhunderten bis auf unsere Zeit. Leipzig 1846. Musikbeilage pg. II—XXVIII. — Schneider l. c. I, pg. 280 ff. — Fétis V, pg. 137 ff. — Weckerlin l. c. Nr. 3—5. — Coussemaker: Oeuvres complètes de l'Adam de la Hâle, Paris 1872. — Bottée de Toulmon l. c. pg. 5 ff. — David & Lussy: Histoire de la notation, pg. 105. — Ri. I, 2. Teil, cap. XV, § 49, pg. 280 ff.

[3]) Vd. Perne l. c. über die plique.

[4]) Über die Ornamentik der Troubadourgesänge usw. vd. Fétis V, pg. 12 ff., Perne l. c., Weckerlin l. c. introduct. pg. III usw.

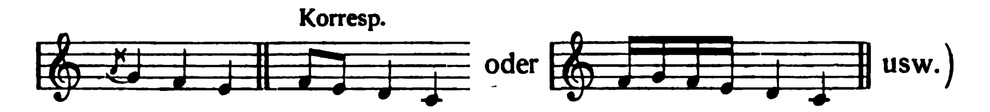
[5]) So Fétis V, pg. 12, Weckerlin l. c. intr. pg. III.


3
3
2
3
2



[1]) usw.,

bilden den gesamten Schatz von ornamentalen Kunstmitteln dieser Gesänge. Daß in denselben der *plica* an architektonisch korrespondierenden Stellen häufig Ligaturen kleiner Notenwerte im Sekundenschritt (also in der modernen Übertragung als Vorschlag Achtel- oder Sechzehntelgruppen, z. B.




entsprechen, ist ein sehr lehrreiches Beispiel einerseits für den Übergang der ornamentalen Melopöie (des Vorschlages) in die Architektonik, die melodische, organische Konstruktion (— vgl. das Analogon der Auflösung des langen Vorschlags

[1]) Zusammengestellt nach den Notenbeispielen aus den oben zitierten Werken von Beck, Coussemaker, Perne, Restori, Riemann usw.

in der Musik des 18. und 19. Jahrhunderts!), andererseits aber auch — insofern diese Auflösung des Vorschlages gerade auf dem guten Taktteil stattfindet — für das immer stärkere Anwachsen des architektonischen Profilationsbedürfnisses. In der Tat wird uns dies auch noch durch andere gleichzeitige Symptome bestätigt: so durch die stellenweise schon auffallend sorgfältige Koinzidenz des Wortakzentes mit dem guten Taktteil[1]), die Herausarbeitung der Symmetrie und Korrespondenz in der Konstruktion[2]) und der Anwendung der Reime[3]) und Verzierungen (z. B. der *plica*)[4]), sowie durch die oft schon sehr scharfe melismatische (seltener ornamentale) Profilation der Versschlüsse und Reime[5]). Eben hierin, in dieser Aufnahme und Weiterführung der „volksmäßigen Form, d. i. in der Einführung eines Gleichmaßes (Symmetrie), sei es durch Silbenzählung, sei es durch Feststellung der Zahl der Hebungen und ihres Verhältnisses zu den Senkungen“[6]), in dieser Herausarbeitung „strengster Gesetze des Silbenmaßes und Reimes“[7]) liegt ja auch der Hauptfortschritt der höfischen Kunst gegenüber den „noch gar zu ungleich langen, rhythmischen Zeilen der früheren Zeit“, gegenüber dem noch durchaus auf der Basis des Wortakzentes und Pneumas sich aufbauenden gregorianischen Gesang.

Einen weiteren Schritt vorwärts in der bereits durch die eben besprochenen altfranzösischen höfischen Gesänge angebahnten Richtung bedeutet der Minne-[8])

---

[1]) Vd. Perne pg. 151.

[2]) Vd. ibid., sowie Wolf: Über Lais usw., pg. 16 ff. und A. II, pg. 221, 223 ff. (Anmerkung).

[3]) Vgl. die diesbezüglichen eingehenden Untersuchungen Bellermanns l. c.; in musikalischer Hinsicht vd. die Beispiele bei Beck, Riemann, Wolf, Coussemaker usw.

[4]) Vgl. z. B. Wolf l. c. Anhang Beilage Va, b, VI usw.

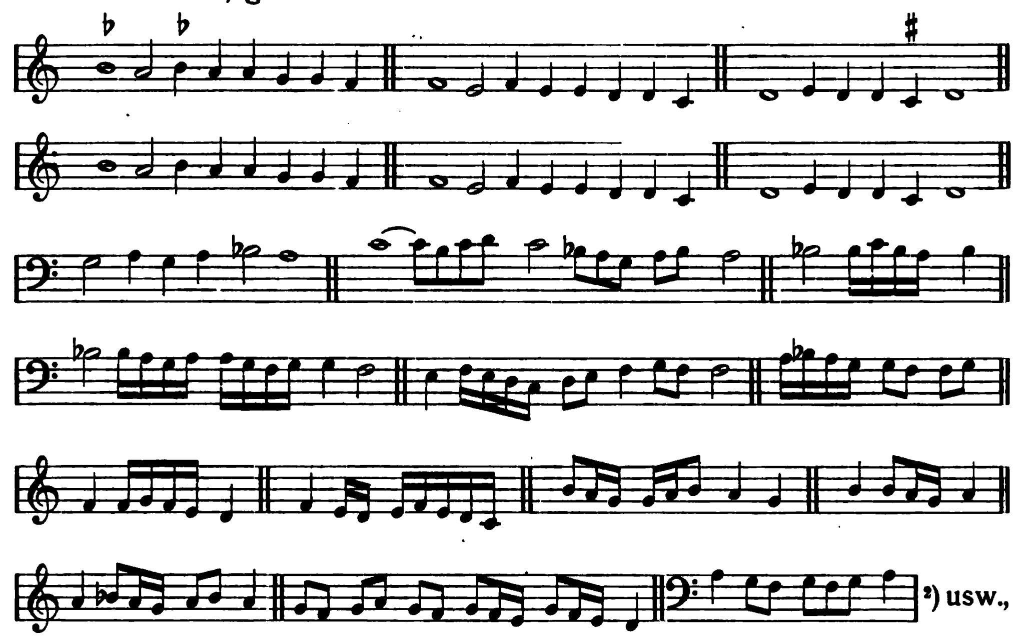
[5]) Vd. z. B. Fétis V, pg. 171; zahllose Beispiele bei Beck usw.

[6]) Wolf pg. 16 ff.

[7]) Bellermann l. c. pg. 13; vgl. auch Perne l. c. pg. 151 und A. II, pg. 221 ff.

[8]) Vd. Paul Runge: Die Sangesweisen der Colmarer Handschrift und die Liederhandschrift Donaueschingen, herausgegeben usw., Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1896. — Friedrich Heinrich v. d. Hagen: Minnesinger, deutsche Liederdichter des 12., 13. und 14. Jahrhunderts usw., IV. Teil, Leipzig 1838, Joh. Ambros. Barth. — Die Jenaer Liederhandschrift, herausgegeben von Georg Holz, Franz Saran und Eduard Bernouilli, 2 Bde., Leipzig (C. L. Hirschfeld), 1901 (im 2. Bd. die Melodieübertragungen; ibid. II. Bd., pg. 195 ff. Melodien der Colmarer Liederhandschrift). — Oswald von Wolkensteins geistliche und weltliche Lieder, herausgegeben von Oswald Koller und Josef Schatz (in: Denkmäler der Tonkunst in Österreich, IX. Jahrg., 1. Teil), Wien, Artaria, 1902. — Paul Runge: Die Lieder des Hugo von Montfort mit den Melodien des Burk Mangolt. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1906. — (Vd. hierzu S. I. M. G. IX, pg. 438—447: Eduard Bernouilli: „Zu Runges Textausgaben mittelalterlicher Monodien“, speziell pg. 439 ff.). — Ri. I, 2. Teil, cap. XV, pg. 260 ff. — Heinrich Rietsch: Die deutsche Liedweise, Wien 1904, Anhang pg. 221 ff. — Wolf: Geschichte der Mensuralnotation, II. Teil, pg. 140 ff. — Mantuani: Geschichte der Musik in Wien, pg. 221, 417—452. — Fétis V, pg. 76 ff. — A. II, pg. 251 ff. — Schneider l. c. I, pg. 177 ff., 252. — Vereinzelte Beispiele weiters noch bei Burney, Parry, Rowbotham usw.

und Meistergesang[1]). In melodischer Hinsicht zeigen diese Weisen durchaus den gleichen Melopöietypus: schwerfällig sich dahinwindende Perihelesen und unbeholfene, gleichsam sich vorwärts tastende Sekundenschritte wie:



[2]) usw.,

zwischen welchen vereinzelte freiere Schritte und leichtere Beweglichkeit sich bemerkbar machen, sind durchsetzt und umsponnen von ornamentalen Gebilden wie:



[1]) Vd. Das Singebuch des Adam Puschmann, nebst den Originalmelodien des M. Behaim und Hans Sachs, herausgegeben von G. Münzer (Breitkopf & Härtel, Leipzig 1906), von pg. 29—84 Melodieübertragungen. — v. d. Hagen: Minnesinger IV, pg. 921—935 (Meistersingermelodien). — Paul Runge: Über die Notation des Meistergesanges. K. B. pg. 84 ff. (spez. die Notenbeispiele pg. 85 ff., 88—90). — Ri. I, 2. Teil, cap. XXII, pg. 476 ff. — Fétis V, pg. 83 ff. — Mantuani l. c. pg. 338. — Schneider l. c. I, pg. 312. — Beyschlag l. c. pg. 8 usw.

[2]) Zusammengestellt nach Notenbeispielen bei Bernouilli (Jenaer Liederhandschrift), Runge (Lieder des Hugo von Montfort), Mantuani und v. d. Hagen.




— also den wohlbekannten Typen, deren Entstehung und Entwicklung wir bisher verfolgten. Vor allem spielt auch hier das primitive Portamento mit allen seinen Erscheinungsformen, wie durchgehender Vor- und Nachschlag, Schleifer, alla Lombardafiguren:

und Sekundenschrittketten wie:




eine Hauptrolle; daneben taucht aber auch eine Fülle ornamentaler Gebilde auf, in denen die Vorläufer der späteren Ornamenttypen: Pralltriller, Mordent, Doppelmordent, *gruppo* usw. unverkennbar sind, so in Formeln wie:




[1]) Zusammengestellt nach Notenbeispielen bei Fétis, v. d. Hagen, Mantuani, Koller und Runge (Colmarer Handschrift).

So bildet die Ornamentik des altfranzösischen wie altdeutschen höfischen Gesanges ein wichtiges Mittelglied in der Kette, die entwicklungsgeschichtlich den gregorianischen Gesang mit der weltlichen Kunstmusik des 14. und 15. Jahrhunderts sowie der daraus hervorwachsenden neueren Kunstmusik verbindet. Daß auch hier (im Minnegesang) bei fortschreitender Entwicklung eine allmählich zunehmende Emanzipation vom primitiven Moment zu freierer Tonbewegung und größeren Intervallschritten stattfindet, zeigt ein Vergleich der Melodien der älteren Minnesinger des 12. und 13. Jahrhunderts mit denen der späteren Zeit; in den Gesängen Hugos von Montfort (1357—1423)[1]) bzw. seines musikalischen Mitarbeiters Burk Mangolt, und Oswalds von Wolkenstein (1377—1455)[2]) z. B. (bei ersterem übrigens bedeutend stärker als bei letzterem) ist schon eine auffallende Freiheit der Tonschritte zu bemerken, und sie findet im Meistergesange ihre Fortsetzung: weitere Intervallschritte wie die in die Quarte, Quinte usw., ja selbst vereinzelt in die Oktave, treten allmählich immer weniger selten auf, auch in dieser Hinsicht also die Überleitung zur neueren Musik vermittelnd. Vor allem aber ist es das rhythmisch-architektonische Gebiet, auf dem die entscheidende Bedeutung des Minnesanges liegt: in den Weisen der Minnesinger vollzieht sich nämlich, was in denen der altfranzösischen höfischen Sänger nur als Keim vorbereitet lag und im besten Falle nur unsicher tastend, als andeutungsweiser Versuch zu bemerken ist: der endgiltige Durchbruch des architektonischen, rhythmischen Prinzips durch das pneumatische, sprachlich akzentische. Freilich kann man noch lange nicht von Rhythmik im heutigen Wortsinne sprechen: was sie aufweisen, ist bloß „eine durch den Versbau bedingte Symmetrie, die sich nur auf den äußeren Periodenbau, aber keineswegs auf eine aus der inneren Bewegung resultierende feinere Gliederung bezieht"[3]). Immerhin aber zeigen diese Gesänge, in denen oft auf zwei viertaktige Perioden zwei dreitaktige folgen oder umgekehrt, „dem vier- oder zweitaktigen Vordersatz ein drei- oder eintaktiger Nachsatz, wo dann durch Verrückung der Akzente die Symmetrie wieder ausgeglichen wird"[4]) usw., eine derartig hohe Ausbildung des musikalisch-architektonischen Prinzips, wie wir sie in der gesamten vorhergehenden Geschichte der Musik vergeblich suchen: nicht bloß, daß die Symmetrie der musikalischen Struktur auch in einer Kongruenz der Melismen (bzw. Ornamente) über den symmetrisch korrespondierenden Stellen zum Ausdruck kommt — derart, daß schon aus der Korrespondenz der musikalischen Reime, der Melismen, sich auch das Bild der der musikalischen Struktur zugrunde liegenden Versarchitektonik und ihrer

[1]) Vd. die Notenbeispiele bei Runge: Die Lieder des Hugo von Montfort.

[2]) Vd. desgl. bei Koller: Oswald v. Wolkenstein usw. Lieder.

[3]) J. f. M. I, pg. 32 (Arnold: Lochheimer Liederbuch). Vgl. auch Musik. Wochenbl. 1900, XXXI. Jahrg., Nr. 22 ff. (Riemann: Die Rhythmik der geistlichen und weltlichen Lieder des Mittelalters) und v. d. Hagen: Minnesinger IV, pg. 857.

[4]) ibid. pg. 34.

(sprachlichen) Reime erschließen läßt, ohne daß man weiter auch nur einen Blick auf die Texteswörte zu werfen braucht, und die Schemata der Verskonstruktion (wie a b b a, a b a b, a b a b c b usw.) mithin auch zugleich für die Darstellung der musikalischen Reime gelten —, mehr als das: indem so nach Analogie der Verstechnik auch die musikalische Konstruktion sich allmählich an verwickeltere Strophenbaue und Zusammensetzung verschiedener rhythmischer Glieder (wie oben angedeutet) heranwagte, führte der mittelalterliche höfische Sang zu einem immer mächtigeren Erstarken und immer mehr wachsender Sicherheit des musikalisch-architektonischen Übersichtsvermögens und zu immer größerer, weiterer und kühnerer Wölbung der rhythmischen Bogen. Der nächste Ausdruck dieser gesteigerten Verfeinerung des rhythmischen Distinktionsvermögens und -bedürfnisses ist die besonders scharfe Herausarbeitung der architektonischen Dispositionslinien durch Profilation der Versschlüsse, sei es vermittelst gehaltener Noten oder Verzierungen oder kurzer Pausenabsätze, wie es heute noch der volksmäßige Choral zeigt[1]. Schon v. d. Hagen hat darauf aufmerksam gemacht, daß in den Weisen der Minnesinger Ligaturen und kadenzartige Verzierungen mit Vorliebe und am häufigsten auf den Schlußnoten der Reimzeilen vorkommen, und daß sie durchaus mehr den Charakter von Kadenzen als den gewöhnlicher Koloraturen tragen[2]. Es ist damit ganz richtig auf ein Moment hingewiesen, durch das allein schon der Minnesang entwicklungsgeschichtlich von eminenter Bedeutung ist: gerade an diesem innigen, organischen Verwachsensein der Verzierungen mit der Architektonik, an ihrem „kadenzhaften Charakter", läßt sich nämlich das Herauswachsen der späteren (heutigen) Ornamenttypen aus der Kadenz, also aus den letzten Rudimenten des Pneumas, deutlich verfolgen und an geradezu idealen Schulbeispielen studieren. Schon der melodische Typus aller dieser in Bildung begriffenen, neuen, ornamentalen Formeln wie




ist ja im Grunde nichts anderes als das alte Pneumakadenzenschema:



Auch in dieser Hinsicht bildet also der Minnesang wieder ein entwicklungsgeschichtlich unermeßlich wichtiges Bindeglied zwischen dem gregorianischen Gesang und der neueren europäischen Kunstmusik vom 15. Jahrhundert ab. Um die Kette ganz lückenlos zu schließen, kommt noch hinzu — worauf

[1]) A. II, pg. 251.
[2]) v. d. Hagen l. c. IV, pg. 857.

ebenfalls schon Hagen als für den Minnesang charakteristisch hingewiesen hat[1]) —, daß die Melodie nicht selten wie in den Lektionen der katholischen Kirche lange auf demselben Tone verweilt, um nur zum Schlusse in einem anderen Tone zu kadenzieren. Man erkennt hieran unschwer ein letztes Rudiment der primitiven Tonwiederholungen der archaischen Periode und des Mitteltons der uralten (indischen, griechischen, gregorianischen usw.) Rezitation, spez. der *repercussio* des gregorianischen Gesanges — gleichsam die Nabelschnur, durch welche die sich vorbereitende neue Kunst mit der alten, die Kunst der architektonischen Epoche mit der des primitiven Momentes, noch zusammenhängt. Und auch auf dieser Stufe finden wir also wieder das Entwicklungsgesetz bestätigt, daß der Fortschritt zum architektonischen Prinzip aus dem primitiven heraus durch dieses selbst erfolgt, indem es sich in den Dienst des architektonischen stellt, d. h.: die architektonische Profilation wird durch Häufung von Klangmasse bewirkt, durch Langaushalten des letzten Tones des Versschlusses, durch dessen Wiederholung oder durch Melismen über ihm. Alle diese drei Elemente in ihrer genetischen Aufeinanderfolge als Fermate, Kadenz und Melisma wie in einem Kompendium zusammengestellt und zu einem Schulbeispiel vereint, kommen also in dieser Reihenfolge im Minnesang zur Darstellung.

Im Meistergesang ist das architektonische Profilationsprinzip der Minnesingerweisen mit zäher Pedanterie nahezu bis zur Karikatur weiter geführt. Sowie strenge darauf geachtet wurde, daß beim Vortrage das Ende der Reimzeilen klar und deutlich hervortrete, und deshalb am Ende jedes Verses Fermaten angebracht wurden, denen Kadenzen vorangehen, die Pausen dieser Fermaten auch oft ausdrücklich durch eigene diesbezügliche Zusätze verlangt und geregelt wurden[2]), so wurde diese Profilation noch besonders dadurch verstärkt, daß die Versschlüsse durch oft sehr lange Melismen — die bekannten „Blumen" — verziert wurden. In entwicklungsgeschichtlicher Hinsicht sind diese äußerst schwerfälligen und geschmacklosen Koloraturen darum von Interesse, da ihr melodischer Typus deutlich auf zwei ihrem Aufbaue zugrundeliegende Modelle hinweist, nämlich 1. die alte Kadenz und 2. das gregorianische Melisma, den *jubilus* — nur beide durch geschmacklose Übertreibung zu einem Zerrbild entstellt. Man sehe nur Beispiele wie die in Tabelle XI[3])! Die Analyse aller dieser Figuren ergibt als Elemente des Aufbaues die wohlbekannten, altvertrauten melodischen Formeln des gregorianischen Gesanges. Daß die Symmetrie, Korrespondenz und Kongruenz sowohl der architektonischen Glieder überhaupt als der Reime und Melismen insbesondere mit schulmeisterlicher Strenge durchgeführt ist, braucht hier nicht weiter ausgeführt zu werden,

---

[1]) ibid.

[2]) Vd. v. d. Hagen l. c. IV, pg. 858 und A. II, pg. 251.

[3]) Zusammengestellt nach Meister l. c. I, pg. 140 ff., v. d. Hagen IV, pg. 921 ff., Fétis V, pg. 83 ff. und Münzer l. c.

da es dem vom Minnesang her bekannten Bilde nichts Neues hinzufügt; nur darauf sei hingewiesen, daß man in der ornamentalen Profilation der Versschlüsse des 18. Jahrhunderts (z. B. dem Endtriller der Bachschen und Händelschen Schlüsse, der Rokokotänze usw.) vielleicht den letzten Rest dieser Versschlußprofilation erblicken darf, nachdem die ursprünglich blühende Koloratur derselben im Laufe des 16. Jahrhunderts allmählich immer mehr zusammengedorrt und schließlich im 17. Jahrhundert ganz weggefallen war. Überhaupt geht die weitere Geschichte der „Blumen" Hand in Hand mit der bereits früher erörterten der Reimmelismen des deutschen Volks- und Kirchengesanges, mit denen sie nach ihrem allmählichen Verwelken und Wegfall zuletzt der einfachen Fermate (wie im protestantischen Choral) Platz machten. Eben diese durchgängige Koinzidenz der Geschichte der Prinzipien des höfischen und Meistergesanges mit dem Volkslied bietet eine Gewähr dafür, daß man es hier mit allgemein entwicklungsgeschichtlichen Gesetzen, nicht mit lokalen Spezialerscheinungen zu tun hat. Eine weitere Bestätigung hierfür liefert auch die Tatsache, daß uns derselbe melopöische Typus auch sonst noch in der zeitgenössischen Musik entgegentritt, so z. B. in der altböhmischen Kunstmusik des 14. Jahrhunderts[1]), in den Liedern Mülichs von Prag[2]) usw. (Daß die französischen Volkslieder des 15. Jahrhunderts in Typus, Anwendung, Symmetrie usw. ihrer Melismenreime an den Versschlüssen vollkommen mit dem späteren Minne- und Meistergesang übereinstimmen[3]), ist schon oben, bei Besprechung des mittelalterlichen französischen Volksliedes, erwähnt worden.) So kommt denn auch hier wieder die für den höfischen und Meistergesang charakteristische vermittelnde Stellung zwischen Volkslied und Kunstmusik zur vollen Geltung.

Nicht geringer als im höfischen Gesang war die Bedeutung der Verzierungskunst auch für den gesamten Bereich der übrigen Kunstmusik des Mittelalters, zunächst also des Déchants; waren es doch diese kurzen Vorschläge, Trillerchen, Doppelschläge und andere Stimmflexionen, aus denen der *contrapunctus floridus, contrapunctus a mente* usw. hervorging[4]) — also der

---

[1]) Über altböhmische Musikgeschichte des 13. und 14. Jahrhunderts vd. Elvert l. c. Beilagen I, pg. 5 ff.; Proben altböhmischer Kunstmusik (Magister Zaviše, Johann von Jenstein, Anonymus des Leichs „Otep myrrhy" usw.) in S. I. M. G. VII, pg. 58 ff. (Zdeněk Nejedlý: Magister Zaviše und seine Schule). — Über den von Nejedlý vermuteten Einfluß der Musik der späteren Minnesinger (Frauenlob, Mönch von Salzburg, Oswald von Wolkenstein, Hugo von Montfort) auf die altböhmische Musik vgl. Dr. Richard Batka: Geschichte der Musik in Böhmen. I. Bd., Prag 1906, pg. 69—74.

[2]) Vd. Richard Batka: Die Lieder Mülichs von Prag. Prag 1905, Verlag des Dürerbundes in Österreich (Notenbeispiele auf pg. 17 ff., 36 ff., 41 ff.), und Zdeněk Nejedlý l. c. pg. 53 ff.

[3]) Vd. P. of the Musical Assoc. XX, London 1894, pg. 31 ff. (Mrs. Jane M. E. Brownlow: Some French popular songs of the fifteenth century).

[4]) Vd. Dannreuther l. c. introduction pg. VIII.

mit Zierwerk, *fleurettes*, ausgestattete Gesang, im Gegensatz zum einfachen Déchant[1]). Es war schon früher von dem Übermaß die Rede, zu dem sich diese Kunsttechnik verstieg, so daß im 12. Jahrhundert Johann von Salisbury den Sängern den Vorwurf machte, daß sie durch Verschnörkeln einzelner Töne und durch die Geschicklichkeit ihrer Stimmen im Auf- und Absteigen, Tönebinden und -trennen, wiederholtes Anschlagen und Zusammenschmelzen die Zuhörer zum Staunen zu bringen suchten[2]). Auch hier wieder gehört zu den Kunstmitteln dieser virtuosenhaft entwickelten Technik das chromatische Kolorieren, dessen Grundvoraussetzung, die Unterscheidung von *chroma* und *diesis*, Marchettus de Padua in dem Kapitel „von der Diesis" seines Lucidariums eingehend erörtert[3]). Zu welcher Bedeutung die Chromatik für die musikalische Theorie wie Praxis des Mittelalters gelangte, illustriert wohl am besten die Rolle der *musica ficta (falsa)* als charakteristisches Merkmal der im Tractatus de discantu des Anonymus II.[4]) erwähnten *cantinella coronata* des 12. und 13. Jahrhunderts[5]), deren „Krönung" in der Kolorierung der Melodie durch Intervalle der *musica falsa (ficta)* bestand[6]). Neben diesen *colores* sind es, wie gesagt, jene „geschnörkelten, unruhigen, steif leblosen Figurationen", wie sie z. B. die Messe von Tournai so typisch zeigt, die als *floraturae* eine Hauptzierde des Gesanges ausmachten und schon an Perotinus gerühmt werden[7]). Die *copulae* und *floraturae*[8]), deren erstere nach Johannes de Garlandia[9]) rasch auszuführende, aus gebundenen oder Staccatotönen bestehende musikalische Phrasen waren, während letztere in aus *breves* und *semibreves* zusammengesetzten, rasch auszuführenden melodischen Phrasen über einer lang ausgehaltenen Note bestanden[10]), lassen in ihrem Melopöietypus schon unschwer jene eigentümliche Mischung von Manierencharakter[11]) mit

---

[1]) Vd. A. II, pg. 316.

[2]) ibid. II, pg. 347.

[3]) ibid. II, pg. 391.

[4]) Coussem. scr. I, pg. 312a.

[5]) Vd. E. de Coussemaker: L'art harmonique aux XII[e] et XIII[e] siècles, Paris 1865, pg. 69.

[6]) Vd. Guido Adler: Wiederholung und Nachahmung in der Mehrstimmigkeit (in V. f. M. II), pg. 278.

[7]) A. III, pg. 22.

[8]) Vd. Coussem. art harm. pg. 55 ff.

[9]) Couss. scr. I, pg. 114, c. 1.

[10]) Couss. art harm. pg. 55, 57. Über die Frage der Mensurierung dieser Notengruppen vd. Guido Adler: Wiederh. u. Nachahm. usw., pg. 286.

[11]) Über die Verzierungskunst dieser Periode vd. Gaston Raynaud: Recueil de motets français des XII[e] et XIII[e] siècles, suivis d'une étude sur la musique au siècle de Saint Louis par Henry Lavoix fils, Paris 1883 (spez. pg. 309 ff.: ornements du chant und Notenbeilagen fol. I—VII). — Joh. Wolf: Die Musiklehre des Johannes de Grocheo (in S. I. M. G. I, pg. 107 ff.) — Walter Niemann: Über die abweichende Bedeutung der Ligaturen in der Mensuraltheorie der Zeit vor Joh. de Garlandia. Ein Beitrag zur Geschichte der altfranzösischen Tonschule des 12. Jahrhunderts (P. I. M. G., Beiheft VI, Leipzig 1902, Breitkopf & Härtel), cap. III,

rein konstruktiven Elementen verkennen, die noch deutlicher am *ochetus*[1]) — wo die ursprüngliche portamentoartige Stimmbewegung direkt zu einem Konstruktionsmotiv geworden ist —, an der *plica*[2]) usw. zu bemerken ist und der ganzen Melopöie dieser Zeit ihr charakteristisches Gepräge gibt. Man sehe z. B. die zahlreichen Beispiele hierfür in der Liederhandschrift von Montpellier[3]), an denen sich der Übergang der ornamentalen Melopöie in melodische Konstruktion in den mannigfaltigsten Formen und Schattierungen beobachten läßt[4]) und wo namentlich auch schon das Prinzip der Wiederholung in seiner ganzen Bedeutung hervortritt[5]). Die theoretische Formulierung dieser Kunstpraktik bildet die Lehre vom *color,* wie sie in Johannes de Garlandia's Traktate „de musica mensurabili positio" (im Texte des Hieronymus de Moravia)[6]) und im Tractatus practicae de musica mensurabili des Prosdocimus de Beldomandis[7]) vorliegt. Bekanntlich unterschied man drei verschiedene Arten von *color:* durch *sonus ordinatus,* geregelte Klangwirkung, oder durch *florificatio soni,* Fiorierung, oder *repetitio ejusdem vocis vel diversae,* Wiederholung einer Tonphrase, sei es in derselben oder in verschiedenen Stimmen[8]). Wenn so schon die erste Art von *color* mit ihrer doppelten Klangordnung:




von der mehrmaligen Wiederholung eines und desselben Tones in einer mit je anderen Tönen verbundenen Reihenfolge ausgeht und so den Grundstock einer der weitverbreitetsten Gruppen von Figurationen bildet[9]), so sind es noch

---

pg. 98—121, spez. pg. 116 ff. und Anhang (Notenbeispiele, Übertragungen pg. 128—135 und 146—153). — Friedrich Ludwig: Studien über die Geschichte der mehrstimmigen Musik im Mittelalter. S. I. M. G. VII, pg. 514 ff., spez. 515, 519, 523.

[1]) Vd. Hugo Leichtentritt: Geschichte der Motette, Leipzig 1908, pg. 6 ff. — Joh. Wolf l. c. S. I. M. G. I, pg. 107 ff. — A. II, pg. 328. — V. f. M. IV, pg. 38 (Oswald Koller: Der Liederkodex von Montpellier).

[2]) Vd. A. II, pg. 330/331.

[3]) Vgl. Oswald Koller l. c. pg. 50—54, 60—66 (Notenbeispiele).

[4]) ibid. pg. 60 ff., 70 ff.

[5]) Vd. die ibid. pg. 80 ff. von Koller demonstrierten Fälle von Wiederholungen melodischer Phrasen und seine hieran geknüpften Bemerkungen.

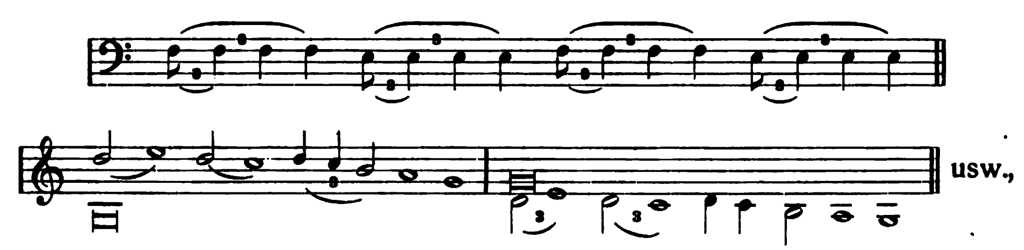
[6]) Coussem. scr. I, pg. 97 ff.

[7]) ibid. III, pg. 225 b, sqn. tract. XVII.

[8]) Vd. Adler l. c. pg. 274 ff., 291 ff., Coussem. hist. pg. 52 ff. und A. II, pg. 326.

[9]) Adler l. c. pg. 274, 291 ff.

ganz besonders die beiden anderen Arten von *color* mit ihren Wiederholungen einzelner Töne oder ganzer Phrasen, wie z. B.:




die so die Ansätze aller auf dem Prinzip der Wiederholung beruhenden, unschätzbaren ästhetischen Konstruktionsprinzipien enthalten[1]) und dadurch als Übergangsstufen von der ornamentalen Melopöie zur musikalischen Architektonik für die Entwicklungsgeschichte von unermeßlicher Bedeutung sind. Wie fest hierbei die Erinnerung an den Ausgangspunkt dieses Prozesses, das sinnliche Moment, gewahrt wurde, und wie stark sie stets gewärtig blieb, wird wohl am deutlichsten durch die Äußerungen Johannes' de Garlandia illustriert: *color est pulchritudo soni vel objectum auditus, per quod auditus suscipit placentiam*[2]) und *quanto magis colores, tanto sonus erit magis notus, et si fuerit notus, erit placens*[3]). In vollstem Einklang hiermit steht denn auch, daß die Autoren, z. B. Johannes de Muris, Walter Odington, Johannes de Garlandia und Prosdocimus de Beldomandis, auf die Wiederholung, und zwar *ejusdem vocis* (— nur Garlandia betont die *a diversis vocibus* —) besonderes Gewicht legen[4]) und mit scholastischer Subtilität sich in Distinktonen verschiedener Arten von Wiederholung: *color, talea* und *dragma* ergehen[5]), wobei nach den Definitionen des Johannes de Muris (im Libellus cantus mensurabilis secundum J. d. M.[6]), bzw. in der Ars discantus sec. J. d. M.[7])) und Johannes Tinctoris (im Terminorum musicae diffinitorium)[8]) für die Zugehörigkeit zur einen oder anderen Art die Wiederholung gleicher oder ähnlicher Tonphrasen, bzw. die Stellung der Figuren in der Mitte eines Stückes usw. entscheidend ist[9]). Daß man es hier nicht mit bloßen müßigen theoretischen Spielereien zu tun hat, sondern daß diese Distinktionen auch praktische Bedeutung hatten, insofern die durch sie bezeichneten Konstruktionsprinzipien zum Aufbau größerer musikalischer Formen dienten, welchen sie ihr charakteristisches Gepräge ver-

[1]) Adler l. c. pg. 274, 291 ff.
[2]) Couss. scr. I, pg. 97.
[3]) ibid. I, pg. 117a. Beide Stellen bei Adler l. c. pg. 273—277.
[4]) Adler, pg. 276/277 und 291/292.
[5]) ibid. pg. 292.
[6]) scr. lib. III, pg. 58b, X[1]; bei Adler l. c.
[7]) scr. lib. III, pg. 99a sr., cap. II, 22; bei Adler l. c.
[8]) Chrysanders J. f. M. I, pg. 107 (Bellermann l. c.).
[9]) Adler, pg. 291.

leihen und die so durch sie gekennzeichnet sind, bezeugt die Entstehung von Kunstformen wie die des *rondellus*, für den nach Walter Odingtons Beschreibung [1]) die Gleichartigkeit der Tonphrasen, der sich stets wiederholende obstinate Baß oder die stete Wiederkehr einer melodischen Phrase in ein oder mehreren Stimmen charakteristisch war [2]), oder des *conductus* mit seiner nach Johannes de Garlandia [3]) ihm eigentümlichen Anwendung der *florificatio vocis* [4]). Zugleich repräsentieren diese Formen weiter vorgeschrittene Phasen des vorhin erwähnten Überganges ornamentaler Melopöie in musikalische Architektonik, jenes Prozesses, dessen Ansatzpunkt eben der *color*, die *repetitio* ist. So tritt denn die entwicklungsgeschichtlich höchst bedeutsame Tatsache zutage, daß die Tonwiederholung, also — insofern diese nur der Träger des sinnlichen Momentes ist — dieses selbst, zugleich der Ausgangspunkt der gesamten späteren Musik bis auf heute, d. i. also der polyphonen, nach rein musikalischen Konstruktionsprinzipien schaffenden (im Gegensatz zu der früheren, gregorianischen, auf dem *pneuma* und Wortakzent basierenden) Tonkunst geworden ist, indem sie die Ansätze aller auf der Wiederholung beruhenden Konstruktionsprinzipien derselben enthält. Genau so fanden wir nun auch schon früher, bei der Untersuchung des französischen Volksliedes, ebenfalls in der Tonwiederholung den Ausgangspunkt der Heterophonie. Es ist nun kein Zufall — und genetisch höchst bedeutsam —, daß auch hier, im Déchant, sich die dort angeknüpfte Linie fortspinnt. Auch hier nämlich findet man, herausgewachsen aus den *copulae* und *floraturae* und stets deren Charakter wahrend, Tonbildungen, deren Typus eine auffallende Übereinstimmung, ja Wesensgleichheit mit den bei der Besprechung des Volksliedes erörterten Fällen der Heterophonie zeigt. Ich erinnere hier nur an das vom Anonymus IV *de mensuris et discantu* [5]) angeführte Beispiel eines *organum purum*, bei welchem die Oberstimme $g_1$—g in fiorierten, verbundenen und getrennten Intervallen geht, während die Unterstimme „*modo stabili, ut in burdone organorum continuando* g" ist [5]). Überhaupt ist das *organum purum*, das schon von Walter Odington als *genus antiquissimum* bezeichnet wird [6]) und in dem wir „die primordiale Bildung des zweistimmigen Kunstgesanges" [7]) zu erblicken haben, gerade für das Studium des entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhanges ein kostbares, die letzte Lücke ausfüllendes Glied in der Kette der Beweisführung; denn man gewahrt hier, wie die bisher bloß rein ornamental verwendeten

---

[1]) Bei Adler pg. 279.
[2]) ibid. pg. 279.
[3]) Couss. scr. I, pg. 115, c. 2.
[4]) Couss. art harm., pg. 66.
[5]) Couss. scr. I, pg. 359; bei Adler pg. 288, Anmerkung.
[6]) Adler l. c. pg. 286.
[7]) ibid. pg. 286 und 288. Vd. ibid. 2. Teil die Beispiele des organum purum aus dem 14. Jahrhundert usw.

wohlbekannten alten Verzierungstypen: die schleiferartigen Läufe, portamentoartig hinüberziehenden Nachschläge und synkopierenden kurzen, schluchzerartigen Vorschläge usw. wie z. B.:



über orgelpunktartig liegenden, lang ausgehaltenen Noten zu organischen Konstruktionselementen werden, aus denen und auf denen sich die gesamte weitere, höhere melodische Architektonik aufbaut. Ausgangs- und Ansatzpunkt ist also auch hier wieder (wie bei den Heterophoniebeispielen des Volksliedes) der des Ornamentes: das sinnliche, primitive Ornament, der lang ausgehaltene oder wiederholte Ton, aus dessen Tonmassenanhäufung sich dann in selbständigem Gange, allmählich in immer weiteren Intervallen sich entfernend, als eigene Stimme eine größere Gruppe von Tönen loslöst, „in *quo attenditur cohaerentia vocum immensurabilium*" — was eben nach Walter Odington das Wesen des *organum purum* ausmacht[1]). Man vergleiche nun diesen Typus mit dem bei der Besprechung des Volksliedes gegebenen Beispiel der Heterophonie, um sich von der auffallenden Übereinstimmung beider zu überzeugen! So ist in gewissem Sinne die Verzierung der Ausgangspunkt, von dem aus die Stimmbewegung, indem sie sich zu immer größerer Freiheit, zu immer freieren Tonschritten durchringt und sich immer weiter loslöst, schrittweise zur Heterophonie, zum *organum purum*, zu den anderen Organumarten, zur Diaphonie und zuletzt zur Polyphonie gelangt. Damit ergibt sich denn für die Heterophonie und das *organum purum* eine vermittelnde Stellung zwischen Ornament (bzw. Manier) und Diaphonie. Und eben hierin scheint mir die eminente entwicklungsgeschichtliche Bedeutung beider zu liegen: sie sind die unentbehrlich notwendigen Durchgangsstadien auf dem Entwicklungsgange der Melopöie vom primitiv-sinnlichen Moment zur musikalischen Architektonik, vom einfachen lang ausgehaltenen oder wiederholten Ton zur Polyphonie. Für das Verhältnis der Heterophonie zu den übrigen Gliedern dieser Kette, spez. zum Ornament, ergibt sich dann hieraus folgendes: wiewohl alle diese Typen grundsätzlich voneinander streng zu scheiden sind[2]), muß doch zugestanden werden, daß genetisch ein Zusammenhang zwischen ihnen besteht, insofern sie auf die Urwurzel der Ornamentik, das primitive Moment, zurückgehen, ja vielleicht aus diesem entstanden sein dürften. Während aber bei der bloßen Verzierung die aus dem langausgehaltenen Tone sich loslösende Tonbewegung auf ganz enge Intervalle (gewöhnlich bloß den Sekundenschritt

[1]) ibid. pg. 286.

[2]) Vgl. die bereits öfters zitierte Studie Guido Adlers: „Über Heterophonie". Jahrbuch Peters pro 1908 (Leipzig, Peters, 1909).

auf- oder abwärts — Vorschlag, Nachschlag, Pralltriller, Triller — oder beides zusammen — Doppelschlag, Perihelese —) beschränkt bleibt, löst sich bei der Heterophonie die Tonbewegung zu immer weiteren Intervallen, in immer freieren Tonschritten als selbständige Stimme los, um schließlich als *organum purum* und weiterhin als *organum* überhaupt gänzlich in die Diaphonie und von hier aus in die Polyphonie überzuleiten. Die Vermittlung zwischen Ornamentik und Heterophonie wird durch die über weitere und mehrere Tonstufen sich erstreckenden, also durch die portamentoartigen Manieren: die Schleifer, Passagen, Läufe usw. hergestellt. So ist der Unterschied zwischen beiden eigentlich mehr ein extensiver, quantitativer — hinsichtlich des *ambitus*, des Tonschatzumfanges — als ein qualitativer. Gerade den Fortschritt von engen zu weiteren Intervallen, von wenigen zu zahlreicheren Tönen des Umfanges, haben wir als Entwicklungskriterium κατ' ἐξοχὴν kennen gelernt, so daß erstere als Symptome niederer, letztere als die späterer, höherer Entwicklungsstufen gelten können. In diesem Sinne darf man denn auch vielleicht die Heterophonie als eine Fortsetzung der Ornamentik ansehen, letztere als den ersten Keim der ersteren, d. h. die Heterophonie ist nur eine zu größerer Freiheit der Tonschritte vorgedrungene Ornamentik, diese wieder nur eine noch unentwickelte, in den ersten Ansätzen begriffene Heterophonie. Der Punkt, in dem beide ineinander übergehen — sozusagen der Ausgleichspunkt beider —, ist das auf dem primitiven Moment als Ansatz- und Ausgangspunkt, als Fundament basierende Variationsvermögen beider; übrigens sind ihre Grenzen gegeneinander — abgesehen natürlich von der roh äußerlichen, rein praktischen Grenze, daß die Heterophonie eben immer an eine ἑτέρα φωνή, eine zweite Stimme gebunden ist — ungemein labil, und bei dem häufigen Ineinanderfließen beider liegt eine Konfundierung um so näher, als eben dies Moment der Ausschmückung und Variierung einer solchen von vornherein entgegenkommt, wofür ja auch schon das antike Vorbild der modernen Terminologie: Heterophonie, die bekannte platonische Stelle, ein Beispiel liefert[1]). Insofern Harmonie und Polyphonie sich neben- und miteinander entwickelten und ein gemeinsamer Untergrund beider Arten mehrstimmiger Komposition nachzuweisen ist[2]), bilden so die eben erörterten Beziehungen zwischen Ornamentik, Heterophonie und *organum* mit eine Komponente zu der großen Resultierenden, die in der Geschichte der Harmonie und der mehrstimmigen Musik überhaupt vorliegt[3]).

---

[1]) Vd. die v. Hornbostelsche Arbeit über Mehrstimmigkeit in der außereuropäischen Musik. K. B. pg. 298 ff., spez. 302 ff.

[2]) Vd. Guido Adler: Studie zur Geschichte der Harmonie (Wien 1881, Karl Gerolds Sohn), sowie überhaupt die Hauptergebnisse der beiden Adlerschen Studien, die sich hinsichtlich der Harmonie dahin zusammen fassen lassen: daß diese „nicht künstlich aus dem *discantus* resp. *contrapunctus* produziert wurde, sondern, von dem originären Trieb als Kind der Volksmusik gezeugt, unter der Zuchtrute des Kontrapunkts zu voller Selbständigkeit großgezogen wurde".

[3]) Vgl. Friedrich Ludwig: Studien über die Geschichte der mehrstimmigen Musik im

Der im Déchant und der Mensuralmusik sich vollziehende Übergang der ornamentalen Melopöie in architektonische Gliederung und melodische Konstruktion kommt — abgesehen von den eben besprochenen Symptomen — auch sonst noch in rhythmischer wie melodischer Hinsicht zum Ausdruck. In rhythmischer Hinsicht ist es die allmähliche Herauskristallisierung bestimmter rhythmischer Systeme oder Konstruktionsprinzipien, wie sie uns namentlich in der Mensuralmusik entgegentreten, für deren Wesen und Charakter sie ja bekanntlich bestimmend wurden und die von ihnen den Namen erhielt. Indem man gewisse rhythmische Einheiten als Konstruktionsprinzip (*modus major, modus minor, tempus* usw.) verwendete und so ein Rahmen aufgestellt wurde, innerhalb dessen sich das Flechtwerk der Stimmen ausspannte und aus dem heraus der melodische Fluß erfunden wurde, waren damit architektonische Gerüste, Konstruktionsgerippe, gegeben, durch die der Gang der Tonbewegung unabänderlich, mathematisch streng vorgezeichnet war. Durch immer feinere Herausmodellierung der Konstruktionsdetails, durch immer feinere Ziselierung und mannigfaltigere Kombination der rhythmischen Glieder bildete sich allmählich jener reiche und ungemein vielseitige Schatz rhythmischer Schemata oder Kristallisationssysteme heraus, wie sie in der Mensuralmusik vorliegen[1]. Ein typisches Beispiel für diese immer mehr zunehmende rhythmische Verfeinerung, diese immer minutiösere Herausfeilung rhythmischer Filigrangebilde, ist die schrittweise Loslösung immer kleinerer rhythmischer Werte, wie der *semibrevis*[2], *minima, semiminima* usw., im 13. Jahrhundert und in den nächsten Jahrhunderten. (Vielleicht darf man in diesem Entwicklungsprozeß fortschreitender rhythmischer Diminution — Verkleinerung der Notenwerte — die ersten Vorboten der Diminutionsperiode des 15. und 16. Jahrhunderts erblicken.) Die Überleitung zu dieser Epoche strenger Mensur bildet der immer entschiedenere Durchbruch des zwei- und dreiteiligen Rhythmus, wie wir ihn im höfischen Gesang beobachteten und wie ihn schon vorher das Volkslied ausbildete.

In melodischer Hinsicht äußert sich der in Rede stehende Übergangsprozeß dadurch, daß die ursprünglich ganz freien, amensurierten Verzierungen und Manieren allmählich und schrittweise immer mehr in das rhythmische Schema eingeordnet wurden. Eines der dankbarsten Beispiele in dieser Hinsicht ist die *plica*, an deren Geschichte sich alle Phasen dieser allmählichen Versteinerung zu organisch-konstruktiver Melopöie, dieser Resorption in das musikalisch-architektonische Gerüste, deutlich beobachten lassen; man erinnere

Mittelalter. S. I. M. G. V, pg. 177—224 (mit sehr bemerkenswerten kritischen Ausführungen und Zusätzen zu Coussemakers L'art harmonique aux 12e et 13e siècles).

[1]) Vd. die tabellarischen Zusammenstellungen der Mensuralschemata in den Werken von Bellermann und Jacobsthal über die Mensuralnotation vom 12. bis zum 16. Jahrhundert.

[2]) Vd. Johannes Wolf: Geschichte der Mensuralnotation von 1250—1460 (2 Teile, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1904). I, pg. 3; ibid. pg. 3, 4 ff. eine Geschichte der Semibrevis.

sich nur an die mannigfaltigen strengen Gesetze zur Bestimmung der plicierten Notenwerte und Ligaturen usw., die sich allmählich herausbildeten[1]). Dieser Versteinerungsprozeß muß uns um so mehr interessieren, als das, was hier zu streng mensurierter, architektonisch scharf gegliederter Tonkonstruktion erstarrt, nichts anderes ist als die uraltertümliche orientalisch-gregorianische Melopöie; denn alle diese Tonformeln und Wendungen (vd. Tab. XII. I.)[2]), an denen der Déchant so unerschöpflich ist, stellen sich bei der Analyse als Erbstücke aus diesem uralten Schatze heraus. Schon Leichtentritt hat auf die Entstehung der ältesten französischen Motette aus den Melismen des gregorianischen Gesanges, denen Texte unterlegt wurden, hingewiesen[3]). Daraus, daß diese uralten Formeln seit Jahrhunderten jedem als altvertraut im Gehöre lagen und daher bei jeder Gelegenheit, wo man Verzierungen anbrachte, aus dem Geiste dieser Modelle heraus die ornamentalen Formeln erfunden wurden, erklärt sich jene „stereotype Gleichartigkeit der Wendungen und Zusammenklänge" des Discantus[4]), sowie die Tatsache, daß noch die niederländische Schule (z. B. zweistimmige Sätze Hanards und Tadinghens)[5]) in ihren „Tonschnitzeleien und Tonkräuseleien" den unverkennbaren Nachhall jenes Ziergesanges zeigt, womit die französischen Déchanteurs den *cantus firmus* verbrämten und überluden[6]). So zeigt denn der Déchant des 13. und 14. Jahrhunderts alle jene Formeln, die bei den Niederländern bereits zu fixen, steinernen Gebilden erstarrt sind, noch im Anfangsstadium dieser Versteinerung: immer schwerfälliger wälzt sich die Flut der Zierate und Schnörkel wie primitiver Portamenti, schluchzender Vor- und Nachschläge, alla Lombardasynkopen usw. dahin, bis sie schließlich gänzlich stockt und erstarrt. Und zwar gilt dies nicht bloß von dem französischen Déchant[7]), sondern ebenso auch von den spanischen, ita-

[1]) Vgl. Walter Niemann: Über die abweichende Bedeutung der Ligaturen. Publ. d. I. M. G. VI. Beiheft, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1902.

[2]) Zusammengestellt aus V. f. M. IV, pg. 38, 50—54, 60—66 (Oswald Koller: Der Liederkodex von Montpellier). — Fétis V, pg. 252—313. — Coussem. art harm. IIIe partie (monuments), pg. 1—123. — Ders.: Messe du XIIIe siècle, pg. 1—33.

[3]) Hugo Leichtentritt: Geschichte der Motette, Leipzig 1908, I. cap., pg. 4 ff. Ebenso auch Friedrich Ludwig: Studien zur Geschichte der mehrstimmigen Musik im Mittelalter. S. I. M. G. VII, pg. 515, 519, 523.

[4]) A. II, pg. 350. — Bzgl. der melismatischen Umspielungstechnik sei hier auf die (demnächst zur Veröffentlichung gelangenden) Studien von Dr. Oskar Thalberg verwiesen (vd. vorläufige Mitteilung in Ztschrft. d. I. M. G. XIII. Jhrgg. Heft 4 pg. 121 ff.), der — von gänzlich anderen Gesichtspunkten ausgehend — auf Grund eingehendster Analysen der Melismatik der erwähnten Epoche zur Unterscheidung gewisser Hauptklassen und -typen der melismatischen Umspielung gelangte, deren charakteristische Merkmale und leitende Unterscheidungsprinzipien mit den innerhalb des Rahmens der vorliegenden Studien entwickelten Grundsätzen vollkommen im Einklang stehen.

[5]) A. III, pg. 190.

[6]) ibid.

[7]) Vd. außer den bereits angeführten Werken noch: Gerbert: De cantu et musica sacra,

lienischen, englischen, deutschen und niederländischen Gesängen dieser Periode [1]). Besonders deutlich läßt sich dieser Versteinerungsprozeß der ornamentalen Melopöie in den Werken der italienischen Kontrapunktisten des 13. bis 15. Jahrhunderts verfolgen, in die wir jetzt — dank den wertvollen Publikationen der letzten Jahre! — Einblick haben [2]). Alle diese Meister wie Johannes de Flo-

tom. I, tab. XIX. — G. R. Kiesewetter: Geschichte der europäisch-abendländischen oder heutigen Musik usw., Leipzig 1846, spez. Musikbeil. pg. II—XXVIII. — E. de Coussemaker: Traités inédits sur la musique du moyen âge. Lille 1865. — Ders.: Les harmonistes des XIIe et XIIIe siècles. Lille 1864. — Ders.: Les harmonistes du XIVe siècle, Lille 1869. — Ders.: Messe du XIIIe siècle, Tournay 1861. — Pierre Aubry: Cent motets du XIIIe siècle, publiés d'après le manuscrit Ed. IV. 6 de Bamberg, Paris, A. Rouart & Paul Geuthner, 3 vols., 1908 (speziell vol. II, nur Melodieübertragungen enthaltend). — Ders: Les plus anciens monuments de la musique française. Paris 1905. 4°. (In: Mélanges de musicologie critique. Paris 1900 ff. vol. IV.) — Ders.: La musique et les musiciens d'église en Normandie au XIIIe siècle. Paris (Honoré Champion), librairie ancienne et moderne, 1906 (spez. die Notenbeisp. pg. 14 ff., 31 ff., 35—42, 46). — Ders.: Iter hispanicum (in S. I. M. G. VIII, pg. 337—355 und 517—534). — Ri. I, 2. Teil, cap. XIV, § 44, pg. 207—223 und cap. XVII, § 54, pg. 338—356. — Ders.: Noch zwei verkannte Kanons (in Zeitschrift I. M. G. VII, pg. 138—142, Notenbeilage). — Joh. Wolf: Gesch. d. Mens. usw., 2. Teil, pg. 15—45, 54 ff. — A. Gastoué: La musique à Avignon et dans le comtat du XIVe au XVIIIe siècle. Riv. mus. XI, 1904, pg. 265 ff. (spez. Notenbeispiele pg. 269—290) und XII, 1905, pg. 555 ff. (Notenbeisp. pg. 558 ff.). — Luigi Torchi: I monumenti dell'antica musica francese a Bologna. Riv. mus. XIII, 1906, pg. 451 ff. (spez. Notenbeispiele pg. 464, 489 ff.). — Albert Stimming: Die altfranzösische Motette der Bamberger Handschrift, nebst einem Anhang, enthaltend altfranzösische Motetten aus anderen deutschen Handschriften. Dresden 1906, Max Niemeyer. — The musical times and singing class circular, published on the first of every month. 1. Novembre 1902, Nr. 717, vol. 43, pg. 718—724: The Bodleian library and its music (speziell pg. 720). — S. I. M. G. VII, pg. 514—528 (Friedrich Ludwig: Studien zur Geschichte der mehrstimmigen Musik im Mittelalter). — Adler: Studie zur Geschichte der Harmonie, Notenbeilg. (XXXI pg.). — Beyschlag l. c. cap. I, pg. 7 (Rondel Jehannots de Lescurel). — Vd. ferner das Verzeichnis der Reste von Musikwerken dieser Zeit und der Stellen ihrer Veröffentlichung bei Coussemaker: Les harmonistes du XIVe siècle, pg. 7 ff. und die Literaturangaben über mehrstimmige Musik des Mittelalters bei Friedrich Ludwig, l. c. S. I. M. G. V, pg. 177, 179, 180, 183.

[1]) Vgl. Ri. I, 2. Teil, pg. 141—165, II, cap. XVIII, pg. 38—111 (spez. die Notenbeisp.). — Hugo Leichtentritt: Geschichte der Motette, Leipzig 1908. — Pierre Aubry: Iter hispanicum S. I. M. G. VIII, pg. 520—534 und IX, pg. 32—51. — Hugo Riemann: Das Kunstlied im 14. und 15. Jahrhundert, S. I. M. G. VII, pg. 529—550 (spez. Notenbeispiele pg. 535 ff.). — Antonio Cappelli: Poesie musicali dei secoli XIV., XV. e XVI., Bologna 1868 (spez. Notenbeilage am Schlusse). — Robert Charles Hope F. S. A.: Mediaevel music. London, Elliot Stock 62, Paternoster Row, E. C. 1899. — Mantuani l. c. pg. 452 ff. (Kunstgesänge aus dem 14. und 15. Jahrhundert). — Sonstige Proben mittelalterlicher mehrstimmiger Musik bei Dreves: Analecta Hymnica, Wooldridge: The Oxford history of music I, pg. 245, P. Wagner in Revue musicale II (1902), pg. 301 ff. usw.

[2]) Vd. Johannes Wolf: Geschichte der Mensuralnotation von 1250—1460, 1. Teil, VI. Abschnitt, pg. 298—355, 2. Teil (Musikalische Schriftproben des 13. bis 15. Jahrhunderts, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1904), pg. 61—133. — Ders.: Florenz in der Musikgeschichte des 14. Jahrhunderts, S. I. M. G. III, pg. 599—646 (spez. Notenbeisp. pg. 618 ff.) — Ri. I, 2. Teil, cap. XV und XVI, pg. 287—335 und II, cap. XVIII, § 56, pg. 20 ff. — „La nuova musica", publicazione musicale mensile (Direttore: E. del Valle de Paz), Firenze, April 1901, vol. II, scr. 6, anno VI, Nr. 64 pg. 213 ff. (Joh. Wolf: Musica fiorentina nel secolo XIV., aus den Hand-

rentia, Ser Gherardello, Donatus de Florentia, Jacobus de Bononia, Gratiosus de Padua, Frater Bartolomaeus de Bononia, Christophorus de Feltro, Frater Antonius de Civitate, Nicolaus praepositus de Perugia, Magister Laurentius de Florentia, Magister abbas Vincentius de Arimino, Franciscus caecus, Donato da Cascia, Fra Andrea, Giovanni Toscano usw., deren Tonsätze durch das von den Synkopierungen jeder Art herrührende Schiefe, Schwankende und Schluchzende älteren Beobachtern einen so bizarren Eindruck machten[1]), bieten nur das typische Bild der zeitgenössischen Melopöie, wie sie uns auch sonst außer Italien — und nicht bloß in Ländern, die als Kolonien italienischer Städte von Italien ihre Kultur empfingen, wie z. B. Dalmatien, Istrien und die Quarneroinseln[2]) — begegnet. Wichtig ist hierbei vor allem die Tatsache, daß die Vokalsätze dieser Zeit sich in ihrer Melopöie durch nichts von den Instrumentalsätzen (z. B. für die Orgel)[3]) unterscheiden: ein und derselbe Apparat von Läufen, Koloraturen, Synkopierungen und Perihelesen, wie z. B.:



schriften in moderne Notation übertragen). — Joh. Wolf: Die Musiklehre des Joh. de Grocheo (in S. I. M. G. I, 1). — Hugo Riemann: Das Kunstlied im 14. und 15. Jahrhundert (in S. I. M. G. VII, pg. 536 ff., 541 ff.). — Beyschlag l. c. pg. 8. — Kiesewetter: Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges usw., Musikbeilage pg. 5 ff.

[1]) Vd. A. II, pg. 487.

[2]) Vd. das von Mantuani l. c. pg. 419 publizierte Sanctus aus Zara vom Anfang des 13. Jahrhunderts, sowie desgl. in desselben Autors „Nachtridentinische kirchenmusikalische Literatur“ (S. A. aus „Gregorianische Rundschau“, VI. Jahrg., 1907, Heft 11, 12, VII. Jahrg., Heft 1—6), pg. 3, — überhaupt dessen ganze Ausführungen ibid. pg. 2 ff., — ferner die Falsibordoni usw. von Ossero und Lussingrande aus dem 14. Jahrhundert (S. I. M. G. VI, pg. 315 ff., spez. Notenbeilage pg. 324—345).

[3]) Vgl. Joh. Wolf: Zur Geschichte der Orgelmusik im 14. Jahrhundert (in Haberls Kirchenmusik. Jahrb. 1899, pg. 14 ff.).



[1]) usw.,

wie er uns hier in den Vokalkompositionen entgegentritt, bildet auch den Formelschatz der rein instrumentalen Kolorierung der Diminutionsperiode des 15. und 16. Jahrhunderts, und alle diese Passagen, Läufe und Kolorierungen sind selbst wieder nichts anderes als die rhythmische Verkleinerung der althergebrachten Melopöie; man sehe z. B. folgenden Vokalsatz Francesco Landinos:



[2]).

Daher trifft man hier auch — wie gesagt — bereits eine ganze Reihe stereotyper (besonders Kadenz-) Formeln, die in der späteren Musik (z. B. des 15. und 16. Jahrhunderts) eine große Rolle spielen, an: so die bekannte Landino'sche Kadenzformel:



[3]),

---

[1]) Zusammengestellt nach Joh. Wolf: Musica fiorentina usw. („Nuova musica" l. c.), pg. 213, 220, Mantuani l. c. pg. 419, Ri. II, pg. 26 ff., S. I. M. G. VII, pg. 536 ff. und 541 ff. (Joh. Wolf: Die Musiklehre des Joh. de Grocheo) und A. II, pg. 487.

[2]) A. III, pg. 110/111.

[3]) Vd. V. f. M. V, pg. 96 (Karl Paesler: Das Fundamentbuch des Hans von Konstanz).

die in den ältesten italienischen Kompositionen des 14. Jahrhunderts (z. B. bei Francesco Landino) ebenso häufig wiederkehrt wie in den ältesten französischen und niederländischen Gesängen aus der Epoche unmittelbar vor Dufay, oder die später bei Brumel so häufige Lieblingsphrase:



der man schon bei den Troubadours (z. B. Châtelain de Coucy: *Quant li louseignolz)* begegnet, oder die später von Ockeghem und Hobrecht so gerne angewendete Formel:



die auch im Lochheimer Liederbuch[1]) und der Mondseeer Liederhandschrift[2]) eine große Rolle spielt, usw. Die aus dem Cantus supra librum für die Sänger resultierende Notwendigkeit, sich durch ein gewisses bleibendes Übereinkommen betreffs der Tonschlüsse der Absätze und Einschnitte vor der Gefahr disharmonischer Verwirrung zu sichern, begünstigte ebenfalls die Versteinerung dieser Formeln und Manieren[3]), wovon die zehn Kadenzregeln Ornithoparch's ein Zeugnis ablegen[4]).

Das gleiche Bild der Melopöie wie in der altitalienischen Kontrapunktik tritt uns in den Anfängen der altenglischen Musik[5]) entgegen. Auch hier jene

---

[1]) Vd. die früher zitierte Publikation von Arnold über das Lochheimer Liederbuch in Chrysanders J. f. M. I.

[2]) Vd. die oben zitierte Arbeit von Rietsch-Meyer: Die Mondseeer Liederhandschrift.

[3]) Vd. die bei Sir John Stainer: A fifteenth century Ms. book of vocal music in the Bodleian library, Oxford (in P. of the Mus. Assoc. XXII, 1896) pg. 11—17, spez. 13 und 14, und bei Ri. II, cap. XIX, pg. 112—118, 129 ff., 151 sowie Beilage I und II zu pg. 114 und 128 veröffentlichten Notenbeispiele, die den oben besprochenen Versteinerungsprozeß der alten Melopöie und ihr allmähliches rhythmisches wie melodisches Zusammenschrumpfen zu den stereotypen Formeln des 15. Jahrhunderts ungemein deutlich veranschaulichen.

[4]) A. II, pg. 389.

[5]) Vgl. Burney II, pg. 407 ff. — Fétis V, pg. 319 ff. — Riv. mus. XI, 1904, pg. 500 ff. (Hugo Joh. Conrat: Il piu antico dei canoni conosciuti, mit Notenbeilage pg. 514). — Revue musicale, herausgegeben von Jules Combarieu, IXe année, Nr. 12 vom 15. Juni 1909: Canon anglais du XIII. siècle. — Early Bodleian music: sacred and secular songs . . . in the Bodleian library, Oxford, ranging from about A. D. 1185 about A. D. 1505, with an introduction by E. W. B. Nicholson, M. A. Bodleys librarian and transscriptions into modern musical notation by J. F. R. Stainer, B. C. L. M. A. and C. Stainer. Edited by Sir John Stainer, 2 vols., London, Novello, Ewer & Comp., 1901 (spez. I, introduction, pg. I—XXV und vol. II, transscriptions). — Beyschlag l. c. pg. 6 ff. (altenglischer Fauxbourdon nach dem Traktat des Guilelmus monachus). — Joh. Wolf: Gesch. d. Mens., I, 7. Abschnitt, pg. 365, 371 ff., II, pg. 133 ff. — Henry Davey: History of the English music, London 1895, I. Curwen and sons, chapt. I, pg. 22 ff. und 41 ff., chapt. II, pg. 50 ff., chapt. III, pg. 77—114. — P. of the Mus.

durchaus periheletische, von schluchzenden, portamentoartigen Synkopen, Schleifern und sonstigen Manieren wie:



durchsetzte Melopöie, die sich nur allmählich und schrittweise zu freierer Beweglichkeit durchringt, auch hier ein allmählich fortschreitender Versteinerungsprozeß, aus dem als Niederschlag ein Schatz bestimmter Kadenzformeln und -klauseln sich heraus kristallisiert, die — ganz wie in der altfranzösischen, altitalienischen und -niederländischen Kontrapunktik — einerseits die Erbschaft der vorangegangenen Kunstepoche festhalten, andererseits die Modelle für die weitere Entwicklung der Melopöie abgeben. Mit Dunstable[2]) und seiner Zeit erscheint dieser Prozeß in beiderlei Hinsicht im Großen und Ganzen bereits abgeschlossen. Einerseits nämlich beginnt hier die Melopöie bereits, sich von den ganz kleinen Intervallschritten der gregorianischen Melopöie zu emanzipieren und sich zu weiteren Tonschritten (Quintensprüngen, Akkordzerlegungen usw.) durchzuringen[3]), andererseits findet man hier bereits alle jene Typen von Kadenzen, Formeln, Klauseln und Quintenschritten ausgebildet, denen man dann bei den Niederländern, Franzosen, im Lochheimer Liederbuch usw. auf Schritt und Tritt begegnet[4]), wie z. B.:

---

Assoc. XIV, 1888, London, pg. 145 ff. (Rev. I. H. Mee: Points of interest connected with the English school of the sixteenth century), spez. die Notenbeisp. pg. 146—419. — Woolridge: Early English harmony from the tenth to the fifteenth century, tab. 42—45.

[1]) Early Bodleian mus. II, pg. 15.

[2]) Vd. Joh. Wolf: Gesch. d. Mens., I, pg. 384 ff. und II, pg. 133 ff. — Ri. II, pg. 121 ff. und 141 ff. — S. I. M. G. II (Cecie Stainer: Dunstable and the various settings of „O rosa bella"), spez. pg. 14 ff. (Musikbeilage). — F. X. Haberls Kirchenmusikal. Jahrb. 1889, pg. 29 ff. und 1891, pg. 36 ff. — G. M. Dreves: Beitrag zur Geschichte des deutschen Kirchenliedes (die auf Dunstable und seine Zeit bezüglichen Stellen) usw.

[3]) Vd. Viktor Lederer: Über Heimat und Ursprung der mehrstimmigen Tonkunst, I. Bd., Leipzig 1906, Linnemann (mit separatem Vorwort: Keltische Renaissance), pg. 257, 276—278, 283 ff., 291 ff., sowie ibid. Anhang (Notenbeisp.), pg. 361—428.

[4]) Vd. ibid. pg. 286—303, woselbst eine ausführliche Zusammenstellung der Kadenzformeln und stereotypen Phrasen der Engländer, sowie Vergleichung mit denen des Lochheimer Liederbuches, der Niederländer, Franzosen usw. zu finden ist. Vgl. hiermit auch die



[1] usw.

Und wie in der altitalienischen, -französischen, -niederländischen usw. Kontrapunktik, so unterscheidet sich auch hier die vokale Melopöie in nichts sowohl von der übrigen zeitgenössischen als auch von der rein instrumentalen; man vgl. z. B. Tongänge und Melismen wie die folgenden (aus den Werken von Cooke, Sturgeon, Damett, Gyttering, Tyes, Excetre, Leonel, Rowland, Swinford, Queldryk, Gervays, Pycard, Fonteyns, Oliver, Chibury, Forest, Dunstable, Typp, Pennard, Lambe, Mayshuet, Henry VI. usw.:



Zusammenstellung der beliebtesten Klauseln des 15. Jahrhunderts bei Dr. Walter Niemann: „Studien zur deutschen Musikgeschichte des 15. Jahrhunderts" (in: Kirchenmus. Jahrb. 1902, pg. 4 ff. und 9—46 Notenbeisp.). Wenn aber Lederer l. c. pg. 291 ff. aus der Verbreitung dieser Formeln auch außerhalb Englands auf eine gemeineuropäische Entlehnung derselben von England, spez. Dunstable, schließen zu müssen glaubt, so scheint mir dies einer jener Superlative, wie sie schon Ferdinand Scherber („Die Wiege unserer Tonkunst" in Österr. Rundschau, Bd. XVII, Heft 4, Karl Fromme, November 1908, Wien, pg. 298 ff.) an diesem Buche aussetzte. Gerade die nächstliegende Konklusion: die gemeinsame Abstammung von derselben Wurzel — dem gregorianischen Gesang — ist dabei ignoriert.

[1]) Nach Lederer l. c. pg. 286 ff. und Niemann l. c. pg. 4 ff.




mit der Melopöie zeitgenössischer Meister des Kontinents[2]) oder mit der altniederländischer, -französischer usw. Orgel- und intabulierter Gesangsstücke des 14. Jahrhunderts (vd. Tab. XII, II)[3]), um sich von der Übereinstimmung der Typen zu überzeugen.

Den Abschluß und Höhepunkt des in Rede stehenden Versteinerungsprozesses repräsentiert die Kunst der Niederländer[4]), welche den ganzen Ver-

[1]) S. I. M. G. II, Heft 3, pg. 356 ff. (W. Barclay Squire: Notes on an undescribed collection of English 15th century music), thematisches Verzeichnis und Notenbeisp., spez. die Notenbeilage in append. II, pg. 374—392. Vd. ferner die Notenbeispiele altenglischer Musik aus dieser Zeit bei Lederer l. c. pg. 153—283 ff., 301 ff., A. II pg. 22, 23 ff. und Bernhard Quaritsch: A collection of songs and madrigals by English composers of the close of the fifteenth century, London 1891, 2 vols.

[2]) Vgl. z. B. Gaston Paris: Chansons du XVe siècle, accompagnées de la musique, transscrites en notation moderne par Auguste Gevaert, Paris 1875, Firmin Didot (Musikbeil. 78 pg.) und dasselbe Bd. II: Chansons usw.... d'après le manuscrit de la bibliothèque nationale de Paris. — Denkmäler der Tonkunst, herausgegeben von Guido Adler, Bd. VII (Guido Adler und Oswald Koller: Sechs Trienter Codices, geistliche und weltliche Kompositionen des 15. Jahrhunderts), Wien, Artaria 1900, pg. 81—271 (Transkriptionen). — Ri. II, pg. 124 ff., 134 ff., 247 ff. usw.

[3]) Zusammengestellt aus Kirchenmusik. Jahrb. pro 1899, pg. 19, 20, 22, 25, 29 (Joh. Wolf: Zur Geschichte der Orgelmusik im 14. Jahrhundert, Notenbeisp. pg. 17 ff.). Vgl. ibid. pg. 1—13 (Ders.: Beiträge zur Geschichte der Musik des 14. Jahrhunderts), speziell Notenbeispiele pg. 5 ff.

[4]) Vgl. Ri. II, cap. XX, § 66—69, pg. 225—416. — Ders.: Illustrationen zur Musikgeschichte I. Weltlicher mehrstimmiger Gesang im 13. bis 16. Jahrhundert. Wiesbaden 1893. — Ders.: Zwei falsch gelöste Kanons in Stainers „Dufay and his contemporaries, London 1898" (in Ztschrft. I. M. G. VI, pg. 466 ff.). — Joh. Wolf: Dufay und seine Zeit (S. I. M. G. I, 1899/1900, pg. 150 ff.). — I. F. R. Stainer and C. Stainer: Dufay and his contemporaries. London, Novello & Ewer, 1898, pg. 50—195 (Transkriptionen). — F. de Menil: Les grands musiciens du Nord. L'école flamande du XVe siècle, Paris 1895 (Revue du Nord). — Ch. Bordes: Trois chansons du XVe siècle, remises en partition d'après les éditions anciennes et annotées etc., Paris, au siége de la société des chanteurs de saint Gervais. — Riv. mus. I, 1894, pg. 257 ff. („Una stanza del Petrarca", musicata da Guillaume Dufay, ridotta in notazione moderna dal Dr. Franz Xav. Haberl, a cura del Dr. Giuseppe Lisio). — Joh. Wolf: Der

lauf der vorangegangenen Entwicklung gleichsam summarisch rekapitulierend zusammenfaßt. Wir haben im Vorigen verfolgt, wie die uralte gregorianische Melopöie sich als roter Faden durch die Entwicklung der gesamten mittelalterlichen Kunstmusik hindurchzieht, wie sie das Fundament abgibt, auf dem der höfische Gesang, das *organum*, der *fauxbourdon*, der *discantus* und die Polyphonie weiterbaut, wie aus dem alten Stamme des gregorianischen Gesanges sogar das junge Reis des Volksliedes (z. B. des altslavischen, -deutschen, -französischen usw.) erblühte oder doch wenigstens sich gelegentlich an ihn anlehnte, und wie endlich der Déchant und die Kontrapunktik des 13. und 14. Jahrhunderts das uralte gregorianische Erbe auf die Epoche der Niederländer überlieferte. So zeigt denn die Melopöie dieser Periode unverkennbar den uralten gregorianischen Typus (vd. Tab. XIII. I.)[1]), dessen sämtliche wesentliche Momente sie zusammenfaßt: das sinnlich periheletische Moment, das im Prinzip der gleichweiten Elongation und kompensativen Gegenbewegung zum Ausdruck gelangende primärästhetische Moment usw. Die im gregorianischen Gesang in den Kadenzen und Schlußklauseln der Verse, sowie den akzentisch profilierenden Melismen oder Manieren (— auch Schleifer und sonstige primitive Manieren kehren, als organisch-konstruktive Melopöie aus-

---

niederländische Einfluß in der mehrstimmigen gemessenen Musik bis zum Jahre 1480 (in Tijdschrift der Vereeniging voor Noord Nederlands Muziekgeschiedenis, Amsterdam 1900, VI. Deelen, pg. 197 ff.). — Ernst Prätorius: Die Mensuraltheorie des Franchinus Gafurius und der folgenden Zeit bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts. P. I. M. G. II. Folge, 2. Beiheft, Leipzig 1905 (spez. pg. 73 ff., 87 ff. usw.). — Pal. mus. VII (Du rôle et de la place de l'accent tonique latin dans le rhythme Grégorien, § 2: les maîtres des XV., XVI., XVIIe siècles, pg. 38 bis 103, 112—120). — S. I. M. G. X, Heft 1, 1908, pg. 73 ff. (Georg Schünemann: Zur Frage des Taktschlagens und der Textbehandlung in der Mensuralmusik) und pg. 115 ff. (Hugo Riemann: Kleine Studien zu Joh. Wolfs neuem Isaac-Band). — Leichtentritt: Geschichte der Motette, pg. 71 ff., überhaupt cap. 2—5. — S. I. M. G. X, pg. 468 ff. (Oscaro Chilesotti: Il pater noster di Adriano Willaert). — M. f. M. III, 1871, pg. 84 ff. (F. X. Haberl: Messer Adrian Willaert). — (Publ. älterer prakt. u. theoret. Musikwerke, vorzugsweise des 15. und 16. Jahrhunderts, herausgegeben von der Gesellschaft für Musikforschung, Bd. VI): Josquin Després, eine Sammlung ausgewählter Kompositionen, herausgegeben von Raimund Schlecht und Robert Eitner, Berlin 1877, Leo Liepmannssohn. — Orlando di Lasso: sämtliche Werke, herausgegeben von Sandberger u. Fr. Xav. Haberl, 19 Teile, Leipzig, Breitkopf & Härtel. — Von älteren Werken vd. Joh. Nik. Forkel: Allgem. Geschichte der Musik, Leipzig (Schwickert-scher Verlag) 1788 und 1801, 2 Bde. — Burney II, pg. 474—538. — Georg Raphael Kiesewetter: Die Verdienste der Niederländer um die Tonkunst, Amsterdam, J. Muller & Comp., 1829 (spez. Musikbeilage pg. 7—73). — Ders.: Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges vom frühen Mittelalter bis zur Erfindung des dramatischen Stils, Leipzig 1841 Musikbeilage pg. 7—15). — Ders.: Geschichte der europäisch-abendländischen Musik, Leipzig 1841 (spez. Musikbeilage pg. X ff. bis XXVIII). — Sir John Hawkins: A general history of the science and practice of music (2 vols, London 1875, Novello, Ewer & Comp.), vol. I, pg. 321—352.

[1]) Zusammengestellt aus A. II, Anhang Nr. 2—24 und V. (Ausgewählte Tonwerke des 15. und 16. Jahrhunderts.)

geschrieben, hier wieder —) liegende Andeutung des architektonischen Momentes wird hier aufgenommen und weitergeführt als Profilation der Versschlüsse durch Melismen[1]. Und ähnlich, wie hinsichtlich der Tonschritte von der frühesten niederländischen Melopöie bis zu der späteren und spätesten (z. B. in den Werken der niederländisch-deutschen Schule: eines Matthaeus le Maistre, Rogier Michael, Antonius Scandellus usw.) eine Entwickelung im Sinne fortschreitender Emanzipation von enger Begrenztheit zu immer größerer Freiheit der Tonschritte und Beweglichkeit deutlich zu bemerken ist, so läßt sich auch am Auftreten der Melismen eine immer schärfere Herausarbeitung der Profilation durch immer stärkeres Anwachsen der Melismen verfolgen: während von solchen bei den ersten Niederländern, Dufay usw., noch wenig zu merken ist, treten sie in der Ockeghemperiode[2], bei Ockeghem, Hobrecht, Carpentras[3], Gomberth, Desprèz usw. immer zahlreicher und in immer wachsender Ausdehnung auf[4], um schließlich auf dem Höhepunkte ihrer Blüte — gewiß nicht ohne genetischen Zusammenhang mit den Melismen der gleichzeitigen Meistersinger und ganz im Sinne und nach dem Beispiele derselben, — in analoger Weise wie bei diesen die einzelnen Verse abzuschließen. So findet man bei Heinrich Finck[5], David Koler, Ludwig Senfl usw. oft sehr lange, durchaus periheletische Melismen, Läufe, Schleifer usw., — und zwar am Anfang oder Ende des Wortes, der Silbe oder des Verses, also stets mit Profilationstendenz —; ebenso sind u. a. bei Benedikt Ducis in dessen „Newe deutsche geistliche Gesänge" (Georg Rhaw, Wittenberg 1544)[6] die Versenden stets durch lange Melismen und Fiorituren ausgeschmückt, also ganz wie bei den „Blumen" der Meistersingerweisen oder den Melismen des gleichzeitigen katholischen Kirchenliedes. Auch die weitere Geschichte der niederländischen Melismen fällt mit der der eben genannten völlig zusammen: ganz wie diese und gleichzeitig mit ihnen beginnen sie allmählich immer mehr zu verwelken und abzudorren und werden bei den letzten Niederländern und in der niederländisch-deutschen Schule (z. B. bei den vorgenannten Meistern Matthaeus le Maistre, Antonius Scandellus und Rogier Michael) immer seltener, um schließlich mit den Meistersingermelismen ganz zu verschwinden, bzw. mit ihren melodischen Typen in der Koloratur des 16. Jahrhunderts aufzugehen. Auch hier also ist der Ausgangspunkt und Hauptträger der Melismatik derselbe wie der

---

[1]) Daß daneben vereinzelt auch Längenprofilation — ähnlich der durch die Fermate im späteren deutschen protestantischen Choral — auftritt, zeigt das gelegentliche Auftreten der Profilation der Anfangsnote. Denn als solche dürfte wohl die Fincks Zeit angehörige Art, die Melodie mit einer gehaltenen Brevis zu beginnen, wo naturgemäß nur ein kurzer Auftakt gemeint sein kann, zu deuten sein. Vgl. A. III, pg. 379.

[2]) Vd. V. f. M. I, pg. 334 (F. X. Haberl: Wilhelm Dufay).

[3]) Vgl. z. B. A. V, pg. 222 ff.

[4]) Vd. Leichtentritt l. c. pg. 244, sowie Tiersot l. c. pg. 342.

[5]) Vd. A. V, pg. 265 ff.

[6]) Z. B. „An Wasserflüssen Babylons", vd. A. V. Notenbeisp. pg. 244 ff.

von uns bisher noch überall im Verlaufe unserer Beobachtungen bei aller Profilation und Tonmassenanhäufung überhaupt beobachtete: das Versende, die Kadenz. Diese ist denn auch der Ansatzpunkt jenes Versteinerungsprozesses der Melopöie, den wir vom Déchant her verfolgten. Indem die uralten, zu stereotypen, steinernen Gebilden erstarrten Kadenzformeln und -klauseln der gregorianischen Melopöie dem Gehöre immer vertrauter, daher immer selbstverständlicher wurden, somit auch immer mehr an Reiz und Interesse verloren, genügten sie dadurch immer weniger dem nach hervortretender, auffällig sich von der übrigen Melopöie abhebender, melodischer Gestaltung der hervorzuhebenden Stellen (also vor allem der Kadenzen der Versschlüsse) verlangenden Profilationsbedürfnis für dessen Zwecke. Da aber die melodische Erfindung sich stets noch in den altgewohnten Bahnen der gregorianischen Melopöie *(Perihelese, circumvolutio)* bewegte und sich von deren Typen loszureißen und neue zu prägen noch nicht fähig war, suchte man durch stets zunehmende Häufung[1]), immer buntere Zusammenwürfelung, mannigfaltigere Gruppierung und Verschmelzung der alten, wohlbekannten Tongänge und Wendungen als melodischer Konstruktionselemente das angestrebte Ziel zu erreichen. Während also diese ursprünglich steifen und ungelenken, ungehobelten, altertümlichen Formeln der Kehle der Sänger durch jahrhundertelange Übung und Vertrautheit immer müheloser zugänglich und immer prompter zur Verfügung stehend, immer leichter produziert, immer gelenker und geschmeidiger wurden, werden nun ihre Kombinationen immer reicher und mannigfaltiger, die Tonumwickelungen immer zierlicher und intrikater, ihre Gruppierung immer vielseitiger. Eine immer reichere, buntere und abwechselungsreichere Fülle verschiedener Typenkombinationen bildet sich so heraus[2]). Während man bei den ältesten Niederländern, Dufay, Binchois usw., in der Verwendung der alten Formeltypen noch geringe Abwechselung findet, diese vielmehr noch eintönig roh, steif und ungelenk, stets nach denselben wenigen Schablonen eintreten, begegnet man bei Ockeghem, Hobrecht, Gomberth, Desprèz usw. und den späteren Niederländern einer allmählich stets zunehmenden Mannigfaltigkeit und Abwechselung: obwohl der Schatz der alten Tonformeln, der melodischen Elemente, stets derselbe bleibt, wird doch die Mannigfaltigkeit der Formeln, die aus der Kombination dieser Typen hervorgehen, immer größer und reicher, da die Technik der Gruppierung und Zusammensetzung immer bedeutendere Fortschritte macht. So wächst denn aus den von der Kontrapunktik bearbeiteten und behauenen alten, versteinerten Tonformeln die Melismatik des 16. Jahrhunderts heraus[3]),

[1]) Vgl. Dannreuther l. c. introduct., pg. IX.

[2]) Über den Ziergesang der Zeit der Niederländer vd. A. III, pg. 138 ff.

[3]) Vgl. Tiersot l. c. pg. 340 ff., woselbst die Melismen des 16. Jahrhunderts ebenfalls auf den Kontrapunkt zurückgeführt werden: *ces lourdes vocalises, dont les manuscrits et les pu-*

und es wiederholt sich auf dieser Stufe im genetischen Zusammenhang der oben erwähnten Melismen der späteren Niederländer mit den Kadenzformeln der Kontrapunktik dieselbe entwickelungsgeschichtliche Erscheinung wie im gregorianischen Gesang. Zugleich aber ergibt sich als Niederschlag dieses Versteinerungsprozesses der ganze Apparat aller jener melodischen Formeln, aus denen in der Diminutionsperiode des 16. Jahrhunderts die heutigen Ornamenttypen hervorgehen. Denn indem die altvertrauten Kadenzformeln im selben Maße, als sie immer selbstverständlicher und mithin uninteressanter wurden, immer schneller und gleichgültiger abgesungen[1]) oder — bei wachsender Verbreitung des Instrumentalspiels — auf den Instrumenten abgespielt wurden (ähnlich, wie noch heute Kinder und Lernende vertraute Passagen, die sie schon beherrschen, ganz unverhältnismäßig zum Tempo des übrigen Stückes rasch herunterleiern), gingen die Notenwerte der uralten Tonformeln allmählich in immer kürzere Notenwerte über, wie dies eben der Vorgang der Diminution illustriert, und zugleich ließen sich nach der Art ihrer Verbindung gewisse Hauptgruppen unterscheiden, — sozusagen Kristallisations- oder Axensysteme der Tonbewegung —, aus denen dann die verschiedenen Arten unserer heutigen Ornamentik hervorgingen. Nachdem so in den anderthalb bis zwei Jahrhunderten der niederländischen Kontrapunktik die Technik der Circumvolution immer mehr ausgebildet und in den weitausgesponnenen Melismen der späteren Niederländer sowie der niederländisch-deutschen Schule die größte instrumentalartige Geläufigkeit der Stimmtechnik erreicht worden ist, wird das durch sie gegebene Melopöieschema beim Aufblühen der Instrumentalmusik auf diese übertragen, und die ursprünglich vokalen Melismen werden so zu Instrumentalpassagen, die uralten vokalen Melopöietypen zu den Haupttypen der Instrumentalkoloratur, der Diminution. So sind also die Melismen der Niederländer die Brücke vom Discantus und der Kontrapunktik des 14./15. Jahrhunderts einerseits zur Diminution des 15. und 16. Jahrhunderts, andererseits zur Vokalkoloratur des 16. und 17. Jahrhunderts. Zugleich erklärt sich hieraus auch die Tatsache, daß in dieser Epoche die Ähnlichkeit der melodischen Formeln mit denen der Diminutionsperiode im selben Maße zunimmt, aus je späterer Zeit der niederländischen Kontrapunktik sie herrühren: ähnlich wie etwa bei paläontologischen Funden die in den tiefsten Schichten vergrabenen, also aus den ältesten geologischen Perioden herrührenden, fossilen Reste mit noch lebenden Tierarten die geringste Übereinstimmung zeigen, und diese im selben Maße zunimmt, aus je jüngeren geologischen Schichten sie herrühren. So lassen sich bei jüngeren Meistern, z. B. Ockeghem, Hobrecht,

---

*blicatons musicales du seizième siècle montrent les mélodies surchargées, appartiennent bien plutôt au style du contrepoint.*

[1]) Hierin dürfte denn auch wohl die Wurzel der Entstehung des *color*, der Schwärzung zum Zwecke des Mensurwechsels, zu suchen sein. Vgl. M. f. M. XX, 1888, pg. 134 ff. (Riemann: Über die verschiedene Bedeutung des *color* in den Mensuralnotierungen des 16. Jahrhunderts.)

Desprèz, die Typen der späteren Diminutionsformeln (also der heutigen Ornamente) bereits viel deutlicher erkennen als bei den älteren, z. B. Dufay, Eloy, Binchois, Busnois usw., und bei den späteren Niederländern und der niederländisch-deutschen Schule wieder stärker als bei den mittleren. Die früher (im zweiten Buche) angeführten Beispiele der Loslösung der späteren ornamentalen Typen (z. B. des Mordent nach Hans von Konstanz, Konrad Paumann usw.) aus der gregorianischen Melopöie, oder das Beispiel der Cambiatafigur[1]) können zugleich zur Veranschaulichung des erwähnten Versteinerungsprozesses der alten Melopöie und der hieraus resultierenden Entstehung der Diminutionsformeln dienen; dasselbe Resultat ergibt die Analyse niederländischer Kadenzformeln und Melismen (wie in Tabelle XIII, II)[2]), in denen der Typus der späteren (d. i. heutigen) Ornamente unverkennbar ist. Auch darin, daß bei den Altniederländern viele Gänge und Manieren sich ausgeschrieben finden, die später die Sänger frei zu machen pflegten[3]), liegt ein Beweis für den oben beschriebenen Versteinerungsprozeß der uralten Formeln, die im Laufe der Jahrhunderte so selbstverständlich geworden waren und allen so sehr im Ohre lagen, daß schließlich ihre Aufzeichnung für ganz überflüssig erachtet und ihre Ausführung den Sängern überlassen wurde, die so in ihren ad libitum angebrachten Verzierungen und Schnörkeleien stets das uralte gregorianisch-periheletische Melopöiemodell, wie es im Discantus seine letzte rhythmische Prägung und Überarbeitung erfahren hatte[4]), reproduzierten. So sind denn die Diminutionsformeln — wie dies schon der Name Diminution zum Ausdruck bringt — nur das rhythmisch verkleinerte Abbild der Melopöie der kontrapunktischen Periode[5]); man vergleiche die oben angeführten Beispiele niederländischer Formeln (Tabelle XIII) oder die nachfolgenden Tongänge aus Claudio Merulos Ausgabe der Madrigale Verdelots[6]), bzw. Orlando Lassus' „magnum opus“[7]) usw., die schon ganz, nur in rhythmischer Vergrößerung, den Typus der Diminutionsformeln vorgebildet enthalten[8]):

---

[1]) Vgl. M. f. M. XXIX, 1897, Otto Kade: Adrian Petit-Coclicus (1500—1556) usw., pg. 20 ff., 26 ff. (Notenbeispiele).

[2]) Zusammengestellt nach den Notenbeispielen aus A. V. (Ausgewählte Tonwerke des 15. und 16. Jahrhunderts).

[3]) Vd. Kuhlo l. c. pg. 29.

[4]) ibid.

[5]) Über die Entstehung der Diminution aus dem Kontrapunkt vd. Kuhn: Die Verzierungskunst in der Gesangsmusik des 16. und 17. Jahrhunderts. Publ. d. I. M. G. VII. Beiheft 1902, Leipzig, Breitkopf & Härtel, pg. 23 ff. und 32.

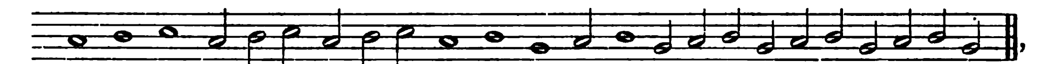
[6]) Vd. S. I. M. G. VIII, pg. 220—254 (Alfred Einstein: Claudio Merulos Ausgabe der Madrigale des Verdelot), spez. Notenbeisp. im Anhang, pg. 249, 251 usw.

[7]) S. I. M. G. X, 4. Heft, pg. 620 (nach Hugo Leichtentritt).

[8]) Weitere glänzende Beispiele dafür, wie die gesamte Melopöie des 16. Jahrhunderts (also in Messen, Motetten, Madrigalen usw.) ganz aus der der Niederländer und des Déchants hervorgewachsen ist, und alle ihre Tonformeln nur die der kontrapunktischen Periode sind,



Daß in der Melopöie oft schon selbst gelegentliche Übergänge in die rhythmische Diminution stattfinden, bzw. Gesangsformeln als Modell für instrumentale Tonwendungen dienen, — wie denn u. a. Claudio Merulo in seinen Toccaten durchaus gesangliche Verzierungen nachbildet[1]), — zeigen Beispiele wie die folgende Stelle Josquin Desprèz':



bzw. aus Giov. Gabrielis *„canzon francese detta,* „un gai berger" *di Crequillon":*



deren Nachbildung in der Fantasia allegra vom Jahre 1596 und in einem Ricercare aus der Sammlung von 1595:



[2]).

unverkennbar sind. So kann man denn die Entstehung der Diminutionsformeln durch die Epoche der Niederländer und der mittelalterlichen Kontrapunktik hin bis zurück in die Anfänge des Discantus, bis zu jenem Punkte, wo sich die polyphone Melopöie aus der gregorianischen abzuzweigen beginnt, deutlich verfolgen. Eben hierin, in diesem Stammbaum der Diminutionsformeln, scheint mir denn auch der beste Beweis gegen die bekanntlich mehrfach vertretene Theorie vom rein instrumentalen Ursprung der Diminution[3]) zu liegen. Schon Kuhn[4]) hat darauf hingewiesen, daß von den ge-

sowie durch bloßen schnellen Vortrag (also rhythmische Diminution) eo ipso den Habitus von Diminutionsformeln annehmen, vd. Kuhn l. c. pg. 94—97, 100—114 (Notenbeisp.) usw.

[1]) ibid. pg. 30.

[2]) Wasielewski l. c. pg. 142.

[3]) So u. a. Ritter l. c. pg. 113, Winterfeld: Gabrieli usw. II, pg. 103 ff., Goldschmidt l. c. usw.; dagegen Chrysander (V. f. M. VII: „Lodovico Zacconi usw." l. c.), Krebs (V. f. M. VIII, pg. 370 ff.), Wasielewski l. c. pg. 154, Kuhn l. c. pg. 28 ff. usw.

[4]) Kuhn l. c. pg. 29 ff.

wöhnlich als Stütze dieser Ansicht angeführten, angeblich nur rein instrumentalen Passagenwerken einige (wie z. B. das von Silvestro Ganassi dal Fontego, Casa da Udine, Riccardo Rogncni und Bassano) allerdings in erster Linie für Instrumente und erst in zweiter für Gesang bestimmt waren, daß außer ihnen aber andere, wie z. B. das von Conforto, in erster Linie für Gesang und erst in zweiter für Instrumente, und endlich einige wie die von Maffei, Bovicelli, Zacccni, Coclicus und Finck, nur für Gesang ausschließlich bestimmt waren. Erinnert man sich nun der im 16. Jahrhundert so verbreiteten Gepflogenheit, Singstimmen gelegentlich durch Instrumente zu ersetzen (— Lodovico Viadana! die Entstehung der Kammermusik! —), nicht aber umgekehrt, und vergleicht man hiermit die Instrumentalpassagen, die alle nur den Typus der Koloraturen und Tonwendungen der vokalen Melopöie zeigen[1]), (— auch der von Ambros[2]) erwähnte eigentümlich orgelmäßige Charakter des Satzes der älteren Niederländer wie Hobrecht, Bassiron, Barbireau usw., der Eindruck, als seien diese Gesänge auf jene nach Hermann Fincks Ausdruck „gleichmäßig wie eine Orgel" fortschreitende, jeder Färbung des Gesanges durch wechselnde Tonstärke entbehrende Vortragsweise berechnet gewesen, deren Nichtanwendung damals wenigstens in Deutschland als Fehler angerechnet worden zu sein scheint, dürfte vielleicht in diesem Zusammenhange anzuführen sein —), und hält man sich vor allem den analytischen Befund vor Augen, der — wie im Vorstehenden flüchtig angedeutet — ein ununterbrochenes Entwickelungskontinuum vom gregorianischen Gesang bis zu den Diminutionsformeln darlegt, — während im Falle des Ursprungs dieser aus instrumentaltechnischen, von den vokalen doch so grundverschiedenen Bedürfnissen ein unüberbrückbarer Gegensatz des Wesens und Baues erwartet werden müßte und eine so tiefinnerliche Übereinstimmung und Wesensverwandtschaft mit den Melopöietypen der vorangegangenen, rein vokalen Epochen unbegreiflich wäre —: vergegenwärtigt man sich also alle diese Momente, so scheint mir die Bedingtheit der Diminution durch rein innerliche, entwickelungsgeschichtliche Momente unwiderleglich erwiesen. Aber damit haben wir bereits dem Gange unserer Untersuchung vorgegriffen und das Problem der Diminution hereingezogen, das im nächsten Buche zur Besprechung gelangen soll.

---

[1]) Vd. Kuhlo l. c. pg. 35. Vgl. hierzu die Notenbeispiele bei Rob. Eitner: Schulwerke von 1535 usw. in M. f. M. XX, 1888, pg. 21 ff.

[2]) A. III, pg. 139.

# IV. Buch.

## Die Entwickelung des modernen Ornaments.

### 1. Kapitel.

### Die Diminution.

Bekanntlich war Diminution, ähnlich wie *gorgia* (bei Zacconi)[1]) und *colores* ein ungefähr vom 15. bis zum 17. Jahrhundert gebräuchlicher Sammelname für alle musikalischen Verzierungen, Passagen, Läufer, Triller, Doppelschläge usw.[2]); so versteht z. B. Hans Buchner von Konstanz unter *colores* jede melodische und rhythmische Belebung der Stimmen mittels Auflösung der jenen einzelnen Stimmen zugrunde liegenden Töne von größerem Zeitwerte in solche von geringerer Dauer[3]), wobei jedoch die Zeitdauer der vorgeschriebenen Note eingehalten wurde und die Intervallfortschritte der gegebenen Melodie grundlegend blieben[4]), überhaupt die Komposition darunter nicht leiden durfte (*integra tamen et salva compositione,* wie es bei Hermann Finck im 5. Buche der „Ars eleganter et suaviter cantandi" heißt)[5]). Also z. B.:

Diminuiert:

Diminuiert:

[6]).

[1]) Vd. V. f. M. VII, 1891, pg. 341 (Chrysander: Lodovico Zacconi usw.) und ibid. VIII, pg. 334 (Karl Krebs: Girolamo Dirutas Transsilvano).

[2]) Vgl. Beyschlag l. c. pg. 14 ff.

[3]) Vgl. ibid. V, pg. 37 Anmerkung (Karl Paesler: Das Fundamentbuch des Hans von Konstanz).

[4]) Vd. Kuhlo l. c. pg. 27 ff.

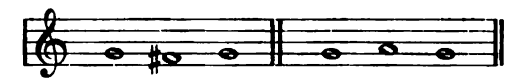
[5]) A. III, pg. 138/139.

[6]) Kuhlo pg. 27/28 und Wasielewski pg. 89. Vd. auch die trefflichen Kolorierungsbeispiele Buchners bei Paesler l. c. pg. 45—50, sowie die Zusammenstellung von Diminutionsformeln bei Beyschlag l. c. pg. 16—25.

So ergeben sich je nach der Natur der der Diminuierung unterzogenen Stelle (einzelner Ton oder Folge mehrerer Töne) verschiedene Typen der Diminutionsformeln[1]): einfache, schnelle Wiederholung desselben Tons



(beim instrumentalen Gebrauch angewendet, nach Agricola „Flitterzunge" genannt)[2]), Synkopationen *(accenti)*, punktierte Noten mit je einer darauf folgenden kurzen *(clamazioni)*, Triller *(groppi, groppoli)* oder kürzere Gänge *(minute)*[3]) usw., vor allem jene aus der einfachen Kadenztonfolge zweier Töne



als Urschema hervorgegangenen Diminutionsformeln, die entweder einfach, — also als kurzer Triller, Schneller, „Mordent", „Beißer"[4]), *pincé:*



—, oder in Zusammensetzung mit anderen Formeln ihresgleichen zu immer größeren Tonreihen[5]) den Grundstock des Formelschatzes der gesamten Diminution und Koloratur des 16. Jahrhunderts abgeben[6]):



und noch in dem Passagen- und Verzierungswerk des 17./18. Jahrhunderts nachklingen[7]). So ergibt sich also auch für die Diminutionsformeln wieder

---

[1]) Vd. die von Robert Eitner in M. f. M. X, Nr. 4, (Beilage nach pg. 56) gegebene Zusammenstellung einer Anzahl derartiger Formeln aus Praetorius' „Syntagma musicum".

[2]) Wasielewski pg. 89.

[3]) Ritter I, pg. 19. Vgl. auch Dannreuther l. c. introduct. pg. IX.

[4]) Vd. Kuhlo pg. 35 und Paesler l. c. pg. 37.

[5]) Vd. die Evolutionsskizze der aus der Halbtonkadenz hervorgehenden Diminutionsformeln nach Schlick, Paumann, Am̄erbach usw. bei Kuhlo pg. 14 und Beyschlag pg. 30/31.

[6]) Vd. Chrysander V. f. M VII, pg. 361 ff.

[7]) Vd. S. I. M. G. I, 1899/1900, pg. 179 und 195—212 (Tobias Norlind: Die Musikgeschichte Schwedens in den Jahren 1630—1730) die Notenbeispiele.

dieselbe genetische Reihenfolge, wie wir sie gleich anfangs unserer Studien bei der Formenanalyse des modernen Ornaments antrafen und seither auch geschichtlich auf den verschiedensten Entwickelungsstufen, z. B. im gregorianischen Gesang, bestätigt fanden. Der entwickelungsgeschichtliche Zusammenhang mit letzterem kommt außer in der oben angeführten Hinsicht auch insofern zum Ausdruck, als dasselbe Prinzip profilierender Tonmassenanhäufung, das dort zur Entstehung von Melismen und längeren Tongängen führte, auch hier der Ausgangspunkt aller Verzierung und Melismatik wird. Auf beiden Entwickelungsstufen ist es also das bereits früher bei der Besprechung des gregorianischen Melismas [1]) erwähnte Bedürfnis einer sozusagen plastischen Vertiefung, das Bestreben, durch rein lineare Mittel, Tonarabesken und melodische Umspielungen, jenen plastischen Eindruck zu erzielen, den wir in unserer heutigen Musik durch die Harmonie erreichen [2]). Der Unterschied beider Stufen aber und der Fortschritt der späteren gegenüber der früheren liegt darin, daß von dieser zu jener eine immer stärkere Entfaltung und Betätigung des subjektiven Moments [3]) stattfindet: bedeutet die Nachfolge des Discantus, bzw. der Polyphonie auf die Homophonie des gregorianischen Gesangs schon an und für sich einen Schritt vorwärts zur Individualisierung der Stimme, insofern sie einer Auflösung des alten Chores in zwei, bzw. mehrere Einzelpartien, „Stimmen", entspricht, und ist die Kontrapunktik der Niederländer (die dann in der immer größeren Vielstimmigkeit der Chöre des 16., 17. und 18. Jahrhunderts ihre Fortsetzung und Weiterentwickelung findet, — man erinnere sich an Benevoli, Bernabei usw.! —) sowie alle Kontrapunktik überhaupt, nichts anderes als der Ausdruck stets wachsender Verselbständigung und Individualisierung der Stimmen, so ist nun mit der Diminution wieder ein Schritt weiter vorwärts in dieser Richtung getan, insofern der Einzelstimme ein immer größeres Feld für die Betätigung der subjektiven Regungen und musikalischen Schöpferlaune der Sänger zugestanden wurde; es ist auch gewiß kein Zufall, daß gerade im Zeitalter der Blüte der Koloratur und Diminution, im 16. Jahrhundert, sich der letzte Schritt zur Vollendung und zum Abschlusse dieses Prozesses vollzieht: die gänzliche Loslösung der Einzelstimme von den übrigen in der Monodie. Trotz des gelegentlich zutage tretenden Unmutes, bzw. Spottes der Komponisten (z. B. Josquin Desprèz', resp. Caccinis [4])) und Theoretiker (z. B. Praetorius [5])) über die allzugroße Eigenmächtigkeit und Maßlosigkeit der Sänger bei Anbringung der Verschnörkelungen, und trotz verschiedener Versuche seitens der Theoretiker (z. B. Hermann

---

[1]) Vd. die daselbst zitierten diesbezüglichen Ausführungen Peter Wagners.
[2]) Vgl. Peter Wagner l. c. und Kuhlo pg. 31, 32.
[3]) Vd. Kuhlo pg. 31.
[4]) Vd. A. III, pg. 138 und IV, pg. 198.
[5]) Vd. Wasielewski pg. 106 ff.

Fincks, Adrian Petit Coclicus', Praetorius' usw.)[1]), den der Willkür und Subjektivität der Sänger in der Diminution gelassenen Spielraum einzudämmen, bestand das Kolorieren wenigstens in den Haupttypen doch noch Jahrhunderte lang fort[2]), bis es erst im Laufe des 18. Jahrhunderts dadurch allmählich immer mehr zurückgedrängt und ihm zuletzt aller Boden entzogen wurde, daß die Komponisten die Verzierungen selbst fixierten und bis ins kleinste Detail ausschrieben[3]).

Es ist schon früher (am Ende des vorigen Buches) die Theorie vom instrumentalen Ursprung der Diminution und die dagegen sprechenden Gründe entwickelungsgeschichtlicher Natur erwähnt worden. In der Tat hat denn, — wenn Ritter[4]) die Kolorierung aus Armut und Unfähigkeit des leblosen Orgelklangs und dem hieraus resultierenden Streben nach Ersatz durch Tonhäufung, und ähnlich Winterfeld[5]) sie analog aus der Tonarmut der Klavierinstrumente erklären will —, dagegen schon Wasielewski[6]) darauf hingewiesen, daß die Diminution gleichzeitig auch im Gesang auftrat, von dem sie erst auf die Instrumentalmusik übertragen worden sei, und Krebs sogar schon entwickelungsgeschichtliche Argumente ins Treffen geführt, indem er betonte, daß u. a. z. B. des Silvestro Ganassi dal Fontego Koloraturen bereits so verwickelt und rhythmisch verzwickt seien, daß sie nur das Endresultat einer lange vorausgegangenen Übung sein könnten[7]). Ist schon damit die Stellung der Diminution als Glied und Phase innerhalb einer Entwickelungskette angedeutet, so kommt das genetische Moment noch stärker bei Winterfeld in dessen Entstehungsskizze der Ausschmückungskunst in der Musik des 15. und 16. Jahrhunderts zur Geltung, besonders wenn er die melodiebildende und -erweiternde Tätigkeit der Verzierungen hervorhebt[8]). Wie schon oben (Schluß des vorigen Buches) erwähnt, wiederholt sich hier in frappanter Analogie genau dieselbe Erscheinung, wie auf der Entwickelungsstufe des gregorianischen Gesangs: wie dort ist auch hier die Koloratur oder Melismatik nur das Produkt, der Ausfluß eines melodischen Formungsprinzipes, das an den architektonischen Dispositionsstellen einsetzt und mithin seine Tätigkeit mit der Verzierung

---

[1]) Vd. A. III, pg. 138 ff., M. f. M. XI, 1879 (Robert Eitner: Hermann Finck über die Kunst des Singens, 1556), pg. 139, und Wasielewski l. c., sowie Ritter I, pg. 19 ff. Vgl. auch Robert Eitner M. f. M. X, Nr. 4.

[2]) Vgl. Winterfeld: Gabrieli usw. II, pg. 129.

[3]) Vd. Ritter l. c., sowie die Ornamenttabellen bei Farrenc, Dannreuther, Beyschlag usw. — Übrigens finden sich schon in Gardanos für das Klavier bestimmter Sammlung von 1551 die hauptsächlichsten Verzierungen angedeutet. Vd. Seiffert-Weitzm.: Gesch. d. Klav., pg. 30.

[4]) Ritter l. c. pg. 113. Wie ungerecht er übrigens gelegentlich gegen die Koloristen sein kann, vd. pg. 111.

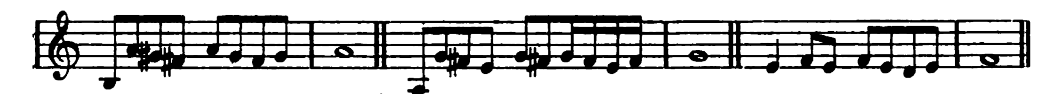
[5]) Winterfeld: Gabrieli usw. II, pg. 103 ff.

[6]) Wasiel. pg. 154.

[7]) Krebs: Girolamo Dirutas Transsilvano, V. f. M. VIII, pg. 370, 371.

[8]) Winterfeld: Gabrieli II, pg. 129, 130.

und Erweiterung der Schlußfälle eröffnet, — eine Übereinstimmung, die, nachdem wir ihr noch auf allen Stufen der musikalischen Entwickelungsgeschichte in gleicher Weise begegneten, die sicherste Gewähr dafür bietet, daß wir es hier nicht mit einer zufälligen, flüchtig vorübergehenden Ähnlichkeit, sondern mit einem tiefinnerlich begründeten Entwickelungsgesetz zu tun haben. So wird z. B. u. a. auch hier — ganz so wie in der Kadenzen- und Finalklausellehre des gregorianischen Gesangs — mit eingehender Sorgfalt gelehrt, wie Bebung *(trillo)* und Triller *(gruppo)* vor dem Schlusse anzubringen seien, wo und wie beim Ab- oder Aufsteigen zum Schlußtone beschleunigte Bewegung einzutreten habe[1]) usw.; bei den meist streng syllabischen *frottole* treten nur am Schlusse des Abschnittes, auf der Kadenz, melismatische Wendungen auf[2]), in der Lautenmusik werden mit Vorliebe die Kadenzen koloriert, — wie denn u. a. z. B. der zweite Teil des Lautenbuches Hans Newsiedlers von „Läufflein", Fiorituren, Doppelschlägen usw. wie:



strotzt[3]), — und noch bei Luzzasco Luzzaschi, in dessen vorsichtiger Anwendung der Verzierungen, findet man den deutlichen Nachklang dieser Praktik, insofern außerhalb der Kadenzstellen Koloraturen nur selten vorkommen[4]); Monteverdi und Gabrieli endlich (dieser übrigens weniger als jener) legen besonderes Gewicht auf die Verzierung und Erweiterung der Schlußfälle durch Melismatik und Silbendehnung[5]) (— Willaert und seine Schule hatten schon ein Jahrhundert vorher die Ausschmückung des Gedruckten oder Geschriebenen durch improvisierte Ornamente, Koloraturen und Diminutionen ausdrücklich verlangt —)[6]). Und wie im gregorianischen Gesang steht auch hier die Koloratur in untrennbarem Zusammenhang mit dem Profilationsmoment; auch hier muß sich der Sänger der Bedeutung des zu singenden Textes fügen: die Koloraturen sind musikalische Akzente der durch ihren Sinn hervorstechenden Worte[7]), ebenso wie (z. B. im Madrigal) die Hauptsilben der Gedanken, die betonten Silben der Worte, denen im Zusammenhang das meiste Gewicht zukommt, mit längeren Tönen als ihre Umgebung

[1]) ibid. pg. 131.
[2]) Peter Wagner: Das Madrigal und Palestrina, V. f. M. VIII, pg. 427.
[3]) Vd. V. f. M. VII, pg. 302 (Ernst Radecke: Das deutsche weltliche Lied in der Lautenmusik des 16. Jahrhunderts).
[4]) Vd. S. I. M. G. IX, pg. 544 (Otto Kinkeldey: Luzzasco Luzzaschis Solomadrigale mit Klavierbegleitung).
[5]) Winterfeld: Gabrieli II, pg. 132.
[6]) Seiffert-Weitzmann: Gesch. d. Klav., pg. 30.
[7]) Chrysander l. c. V. f. M. 1893, pg. 283.

ausgestattet werden, so daß die Melodie eine ausgesprochene Spitze erhält[1]). Hervorhebung, möglichst scharfes Hervortretenlassen, — dies ist also immer und überall das begründende Motiv für die Anwendung der Verzierungsformeln. Rein praktisch, — insofern ein solch plastisches Herausarbeiten nur durch Langaushalten oder Verstärken, Anschwellenlassen der betreffenden Töne, also überhaupt Klanganhäufung, möglich war, die Natur der Instrumente (z. B. Klavier bzw. Orgel) aber ein solches Langaushalten oder Anschwellenlassen des Tones nicht gestattete, — führte dies nun freilich dazu, daß man das durch die Umstände Verwehrte durch Häufung um die betreffende Stelle gruppierter Töne, also durch Melismatik, Koloratur zu ersetzen suchte, und insofern also wird dann die Tonfähigkeit des jeweils behandelten Instrumentes zum Regulativ, ja scheinbar sogar zum Motiv für die Entstehung und Anbringung der Verzierungen[2]), wie denn der Mordent hierfür ein schönes Beispiel ist[3]). Aber dieser Zusammenhang ist, wie gesagt, nur ein scheinbarer: die instrumental-praktische Rücksichtnahme kommt erst sekundär hinzu: das primäre und ursprüngliche Moment aber ist ein viel tiefer liegendes, rein entwickelungsgeschichtliches: das Profilationsmoment. Am Beispiel des eben erwähnten Mordenten läßt sich dies deutlich beobachten: Hans Buchner von Konstanz z. B. wendet ihn an, um einen Ton auszuhalten, um ihn hervorzuheben[4]), und wie stark das Bedürfnis nach rhythmischer Hervorhebung und plastischer Herausarbeitung in dieser Zeit ist, illustriert am anschaulichsten die Unterscheidung von *dite buone e cattive* bei Girolamo Diruta[5]) sowie das häufige Auftreten der Verzierungsformen über dem guten Taktteil (besonders der Schlüsse) im Fitzwilliam-Virginalbook[6]). (Auch bei Hans von Konstanz trifft man die Verzierungen schon häufig, ja zumeist, auf dem guten Taktteil[7]) an, ebenso bei Diruta[8]). Die bei Hans Buchner besonders beliebte Anwendung des Mordenten auf dem Vorhalt[9]) ist in dieser Hinsicht besonders interessant, da in ihr bereits jene scharfe, plastische Herausarbeitung des Vorhalts[10]) angedeutet wird, wie sie diesem noch in der heutigen Musik durch

---

[1]) Peter Wagner l. c. V. f. M. VIII, pg. 443/444.

[2]) Seiffert-Weitzmann: Gesch. d. Klav., pg. 30.

[3]) Vd. Paesler l. c. V. f. M. V, pg. 74 und Kuhlo pg. 43 ff.

[4]) Paesler l. c. pg. 74. Vgl. auch ibid. pg. 46—50 die Beschreibung der Art des Kolorierens.

[5]) Vd. Krebs l. c. V. f. M. VIII, pg. 331.

[6]) Fitzwilliam Virginalbook, edited from J. A. Fuller Maitland and W. Barclay Squire, London und Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1899, 2 vols.

[7]) Vd. Paesler l. c. Kadenzentabelle VIII.

[8]) Vd. Krebs V. f. M., pg. 379—388 (Notenbeispiele) und Notenbeilage, z. B. pg. 380.

[9]) Vd. Paesler l. c. pg. 74 und Kuhlo pg. 44.

[10]) Den innigen Zusammenhang von Vorhalt und Verzierung, und wie stark er schon im 16. Jahrhundert empfunden wurde, bezeugt übrigens wohl am besten der Ausdruck Dirutas: *„far una sostentazione“*, „einen Vorhalt machen“, für das Berühren des Leittones in der

eine besondere harmonische wie rhythmische Behandlung (man erinnere sich an die sorgfältig detaillierten Vorschriften der Harmonielehre über Vorbereitung, Eintritt, Dauer usw. des Vorhalts!) zuteil wird. Schon Paesler[1]) hat darauf hingewiesen, daß von Paumanns Tabulaturbuch[2]) zu Buchner[3]) und Am̃erbach[4]) eine wachsende Steigerung des harmonischen Gefühls, eine wachsende harmonische, plastische Vertiefung zu beobachten ist, daß die Kadenz zunächst und am schärfsten den Sinn für harmonische Musik weckte[5]) und daß die Stellen, an denen zuerst die Harmonie eintritt, eben die Kadenzen sind[6]). (Man vergleiche auch hier wieder die frappante Analogie mit dem gregorianischen Gesang, wo ebenfalls die Kadenzen es sind, an denen am frühesten die — dort noch durch rein lineare Mittel, durch Tonarabesken, Melismen, bewirkte -- plastische Vertiefung eintritt. Hier wie dort ist es also Tonmassenanhäufung, — gleichsam ein an der betreffenden Stelle dick aufgetragener Tonwulst —, durch welchen die plastische Herausarbeitung erreicht wird: dort ist es eine Gruppe nach-, hintereinander erklingender Töne, — das Melisma —, hier, bei der harmonischen Musik, die Harmonie[7]), der Akkord, d. i. also eine Gruppe gleichzeitig miteinander erklingender Töne. In beiden, resp. allen drei Fällen — im gregorianischen Gesang, in der Polyphonie und bei der harmonischen Musik — haben wir es also nur mit verschiedenen Erscheinungsformen und Äußerungen eines und desselben Prinzips, des Profilationsmomentes, zu tun). So ist es denn auch kein Zufall, daß ungefähr gleichzeitig mit der Profilation des Vorhaltes bei Buchner auch in den Madrigalen der Vorhalt durch Melismen profiliert, bzw. die einen Vorhalt bildende Note durch diminuierte Melismen ersetzt wird[8]). Übrigens ist diese Profilation des Vorhaltes sowie auch die sonstigen Äußerungen des Profilationsprinzipes nur eines der Symptome der immer mächtigeren Entfaltung des architektonischen Moments, wie es sich auch sonst in dieser ganzen Epoche überhaupt äußert, so z. B. im Madrigal als Streben nach symmetrischer Be-

---

Kadenz, d. i. die Tatsache, daß beim Triller auf dem Leitton nicht dieser, sondern die Tonika als Hauptnote, der Leitton aber nur als Vorhalt von unten aufgefaßt wurde. Vd. V. f. M. VIII, pg. 369 (Krebs: Girolamo Dirutas Transsilvano).

[1]) Paesler l. c. V. f. M. V, 1889, pg. 77.

[2]) Konrad Paumanns Fundamentum organisandi 1452 (herausgegeben von Arnold in Chrysanders Jahrb. f. Musikw. II, 1867).

[3]) Fundamentbuch des Hans von Konstanz (Hans Buchner), Basel 1551, herausgegeben von Karl Paesler in V. f. M. V, 1889, pg. 33 ff.

[4]) E. N. Am̃erbach: Orgel- und Instrumenttabulatur, Leipzig 1571.

[5]) ibid. pg. 76.

[6]) ibid. pg. 76—80.

[7]) Über die plastisch profilierende, räumlich vertiefende Rolle der Harmonie vd. die Ausführungen im 1. Teil, sowie die daselbst zitierten diesbezüglichen Bemerkungen Peter Wagners.

[8]) Vd. V. f. M. VIII, pg. 449—498 Notenbeispiele (Peter Wagner: Das Madrigal und Palestrina).

ziehung aufeinander von Teilen (wie Versschlüsse, -teile, -gruppen usw.), zwischen denen keine logische Korrespondenz stattfindet[1]), oder in den Frottole als Streben nach proportioniertem Raumstil (erster Teil mit Wiederholung, zweiter Teil usw.), wobei im Gegensatz zur schrittweise dem *Cantus firmus* folgenden Satztechnik der Kontrapunktik schon musikalischer Periodenbau sich geltend macht und der Tonstoff nicht Schritt für Schritt in Einzelheiten, sondern nach ganzen Konstruktionsgruppen behandelt wird[2]), wie dies u. a. z. B. die zahlreichen sequenzartigen Parallelkonstruktionen in den Madrigalen[3]) beweisen.

Die Entstehung und allmähliche Loslösung der Diminutionsformeln aus der Kadenz läßt sich an zahlreichen Beispielen deutlich verfolgen[4]). Wenn z. B. nach Lodovico Zacconi gewisse Arten von Diminuierung, nämlich ähnliche oder gleiche Brechungen wie:



nur am Ende der Kadenzen, auf der vorletzten Note, zulässig sind[5]), so liegt hierin offenbar eine deutliche Reminiszenz an die Entstehung der Diminution aus der Zerlegung, „Brechung", der Kadenzformel:



Ebenso ist in Ammerbachs Mordant und Dirutas Tremolo:



die Abstammung von dieser Wurzel unverkennbar, wie denn auch die auf *quilisma, porrectus* und *climacus resupinus* zurückreichende Ahnenreihe der

[1]) Vd. ibid. VIII, pg. 427, 432.

[2]) A. IV, pg. 150.

[3]) Vd. V. f. M. IX (Rudolf Schwartz: Hans Leo Haßler unter dem Einfluß der italienischen Madrigalisten), pg. 37. Notenbeispiele aus Haßlers Madrigalen VI und VII, sowie seinen „Newe teutsche Gesäng" Nr. 1, Tanzlied Nr. 16 (aus seinem „Lustgarten"), Marenzios Madrig. spir. pg. 13 und pg. 19, Porta pg. 6 usw.

[4]) Vd. die Zusammenstellung der Werke über Diminution und Diminutionsregeln sowie Auszüge aus diesbezüglichen Traktaten des 16. und 17. Jahrhunderts bei Beyschlag l. c. pg. 16ff. und 25—33.

[5]) Vd. Chrysander l. c. V. f. M. IX, pg. 299.

[6]) Vd. Krebs l. c. VIII, pg. 368.

*groppi*[1]) in letzter Linie von hier ausgeht. In der Lautenmusik des 16. Jahrhunderts ist ein typisches Beispiel die Entstehung kleiner Verzierungsfiguren durch die Einschiebung eines Mitteltons als Bindeglied zwischen die Wiederholungen eines und desselben in mehrere kleinere Notenwerte zerlegten längeren Tons[2]). Vor allem aber sind es die aus der alten Diaptose des gregorianischen Gesangs abgeleiteten Diminutionsformeln[3]), an denen sich der in Rede stehende Prozeß auf das eingehendste Schritt für Schritt verfolgen läßt; man sehe z. B. nur die Entwickelung des Gruppo:




Auch in gewissen Lieblingskadenzen und -formeln der Niederländer, Frottolisten, Madrigalisten usf., — Tongängen und Wendungen, die schließlich so sehr Gemeingut geworden waren, daß niemand Bedenken trug, sie für sich in Anspruch zu nehmen, wo sie ihm am Platze zu sein schienen[5]) — (wie z. B.:




[1]) Ibid.

[2]) Vgl. z. B. die Lautenbearbeitungen Thomas Stoltzers usw. bei Ernst Radecke: Das deutsche weltliche Lied in der Lautenmusik des 16. Jahrhunderts. V. f. M. VII, pg. 295 bis 297 (Notenbeispiele).

[3]) Vd. Krebs l. c. pg. 368.

[4]) ibid. und Kuhlo pg. 14.

[5]) Rud. Schwartz l. c. V. f. M. IX.

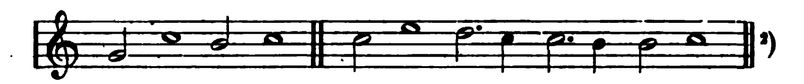
läßt sich diese allmähliche Versteinerung und schließliche Loslösung bequem beobachten; so wird die bei den Niederländern und bei Cabezon[1]) so häufige Wendung:



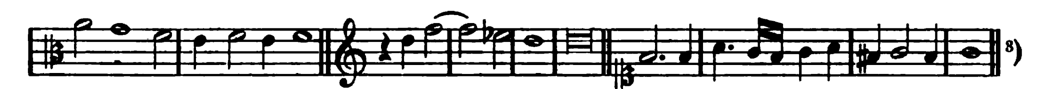
schließlich zur Diminutionsformel:



und gewisse Lieblingskadenzen wie z. B.:



oder:



oder die vorhin angeführten melismatischen Figuren begegnen uns melodisch unverändert, nur in entsprechender rhythmischer Verkleinerung zu Diminutionsformeln zusammengeschrumpft, im Klauselschatz der Koloristen. (Vergleiche Tabelle XIV, I[4])). So kristallisierten sich denn aus der Diminutionspraxis des 16. Jahrhunderts „allmählich eine Menge stereotyper Figuren heraus, die großen Linien verwischen sich, kleine und kleinere Gebilde entstehen und versteinern zu einem komplizierten Apparat von Verzierungsvorschriften und musikstenographischen Zeichen, welche den Klavier- und Orgelspieler am künstlerischen Gängelband führen und ihm die Art der Verzierung an jeder Stelle gleich fix und fertig in die Hand stecken. In unserem Triller, Vor- und Doppelschlag haben wir die letzten fossilen Reste einer reichen künstlerischen Vergangenheit“[5]).

Wenn vorhin die Theorie vom instrumentalen Ursprung der Diminution abgewiesen wurde, so soll damit natürlich keineswegs der gewaltige Einfluß geleugnet werden, den die Beschaffenheit der Instrumente auf die Entwickelung der Diminution de facto genommen hat. Schon die bloße Tatsache,

---

[1]) Vgl. Hispaniae schola musica sacra. Opera varia saeculorum XV., XVI., XVII. et XVIII. diligenter excerpta, accurate revisa, sedule concinnata a Philippo Pedrell, Barcelona, Juan Bta Pujol y Ca editores, vol. IV und VII (z. B. u. a. vol. IV, pg. 20 usw.).

[2]) Rud. Schwartz l. c. pg. 3.

[3]) ibid. pg. 36, 37 ff., 39 ff., 44, 45.

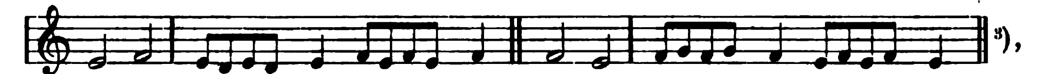
[4]) Zusammengestellt aus V. f. M. V, 1889 (Paesler: Das Fundamentbuch von Hans von Konstanz), pg. 71 ff., 77 ff., 92 ff. Vgl. auch M. f. M. X, Nr. 4 (Robert Eitner l. c.).

[5]) Krebs l. c. V. f. M. VIII, pg. 374.

daß man je nach der Natur der betreffenden Instrumente auch ebenso verschiedene Stile der Diminution, also z. B. Orgel-, Lauten-, Klavier- und Gesangsdiminution *(gorgia)* usw. unterscheidet, illustriert dies auf das deutlichste, — ganz abgesehen von dem unumstößlichen Faktum, daß gewisse instrumentale Eigentümlichkeiten direkt das Vorbild für die rationelle Ausbildung entsprechender Instrumentalmanieren abgegeben haben, so z. B. u. a. das am Blasen der „Schweitzerpfeiffen" beobachtete und für geschmackvoll gehaltene Vibrieren des Tones für die von Agricola als „Flitterzunge" bezeichnete Manier[1]), der des Anschwellens und der Belebung unfähige Orgelton[2]) oder der schwache, des Langaushaltens unfähige Ton der Federinstrumente[3]) die Veranlassung für die Anwendung von Figuren, die durch öftere Wiederholung, bzw. Häufung rasch aufeinander folgender Töne die mangelnde längere Dauer, resp. Belebung zu ersetzen suchten, ähnlich wie selbst noch im 18. Jahrhundert der schüchterne, leicht verhallende Ton der Clavichorde eine eigene, mit Vorschlägen, Mordenten und Trillern reicher ausgestattete Schreibweise des jungen Haydn bedingte[4]). Eben hierauf, auf diesem verschiedenen Verhalten der Instrumente zur Diminution, beruht ja auch Praetorius' Unterscheidung von Ornamentinstrumenten und einfach beim Gesang begleitenden „Fundamentinstrumenten"[5]). Dieser Einfluß des instrumentalen Moments kommt denn auch im instrumentalen Charakter der Verzierungen[6]) sowie in der ganzen älteren Richtung der Diminution (des 15. bis anfangs des 16. Jahrhunderts)[7]) deutlich zum Ausdruck, deren Grundtypus ganz der der oben beschriebenen Orgeldiminution ist: Auflösung längerer Noten mit Hilfe von Nebentönen in eine größere Anzahl schnellerer Töne[7]). So empfiehlt z. B. Agricola in seiner Regel „vom Kolorieren und vom Mordanten bei Melodien" diese „orgelische Art" sogar ausdrücklich zur Nachahmung, und auch Newsiedler bezieht sich in seinem Lautenbuch auf sie als Vorbild für alle Figurationskunst[8]). Die älteste und wichtigste dieser instrumentalen Verzierungstypen — von der später noch ausführlicher zu erörternden Doppelschlagsfigur abgesehen — ist der Mordent oder — wie er später heißt — Mordant[9]), wobei die Entwickelung von ersterem zu letzterem darin besteht, daß die Bewegung trillerförmig wird, und nicht nur der untere, sondern auch

[1]) Wasiel. pg. 84.
[2]) Vd. Ritter I, pg. 113.
[3]) Vd. Krebs l. c. V. f. M. VIII, pg. 328.
[4]) Pohl: Haydn I, pg. 130/131.
[5]) Wasiel. pg. 106.
[6]) Vd. Kuhlo pg. 39 ff.
[7]) Vd. Ritter I, pg. 43, 44; über die beiden Diminutionsstyle und ihren Unterschied vgl. auch Kuhlo pg. 40.
[8]) Vd. Wasiel. pg. 154 ff. Vgl. auch ibid. pg. 109.
[9]) Vd. dessen Beschreibung (nach Walthers Lexikon) bei Kuhlo pg. 39.

der obere Hilfston dabei zur Verwendung kommt[1]). (In der nach Amerbachs Beschreibung[2]) geforderten abwechselnden Anwendung des unteren Hilfstons bei aufsteigender und des oberen bei absteigender Bewegung, also:


[3]),

ist übrigens deutlich das kompensative Prinzip des primär-ästhetischen Moments zu erkennen.) Später überwiegt der Trillercharakter im Wesen des Mordanten derart, daß dieser Name schließlich zum Terminus für den Triller auf Instrumenten überhaupt wird und sich in diesem Gebrauch jahrhundertelang in Deutschland erhält; so z. B. bei Praetorius (Syntagma musicum, 1619, III. Bd.) und bei Fuhrmann (Musikalischer Trichter 1706)[4]). Daß aber alle diese äußerlichen Einflüsse nicht vermögen, den tief eingeprägten Stempel des genetischen Moments zu verwischen, d. h. daß trotz der durch die instrumentalen Einflüsse bedingten kleinen, gelegentlichen Abänderungen der Habitus der Melopöie doch stets unverändert der der uralten gregorianisch-periheletischen, vom Déchant und der Kontrapunktik des 14. und 15. Jahrhunderts, den Niederländern, Madrigalisten usw. ererbten, übernommenen und überarbeiteten Melopöie ist, bezeugt am lautesten die Tatsache, daß die früheste uns in schriftlichen Denkmälern des 15. Jahrhunderts erhaltene Instrumentalmusik durchaus Nachahmung der Vokalmusik ist und wie diese sich durchaus in Läufen, Diminutionen und Koloraturen bewegt[5]); in dieser Hinsicht ist ein Vergleich von Sätzen des Lochheimer Liederbuchs mit Instrumentalbearbeitungen derselben Stücke in Konrad Paumanns Fundamentum organisandi[6]) äußerst interessant und belehrend: hier sowie auch im Buxheimer Orgelbuch tritt uns die alte Vokalmelopöie der vorausgegangenen Epochen ganz unverändert entgegen; der einzige Unterschied zwischen Vokal- und Instrumentalsatz besteht nur darin, daß das Instrument (Orgel, Klavier) den melodisch einfachen Gang der Singstimme mit mannigfachen Verzierungen ausstattet, lange Noten des Gesangs durch eine Anzahl kleinere Werte umspielt, Melodiesprünge durch die Mitteltöne ausfüllt und die einfachen Melodieabschnitte und -schlüsse (Kadenzen) mit zierlichen Figuren ausschmückt[7]) usw., wie dies z. B. folgende Verzierungsformeln und kadenzierende Gänge des Paumannschen Funda-

[1]) ibid., sowie pg. 35, 36 ff. Vgl. auch Paesler l. c. V. f. M. V, pg. 33.
[2]) Vd. bei Kuhlo l. c.
[3]) Vd. Dannreuther l. c. pg. 4.
[4]) ibid.
[5]) Kuhlo pg. 34. Vgl. auch M. f. M. II, 1870, pg. 149 (Raimund Schlecht: Ein Beitrag zur ältesten Klavierliteratur).
[6]) Vgl. z. B. Stück 41 des Lochheimer Liederbuchs „Der Sumer ist“ mit Nr. 24 „Domit ein gut Johr“ im Fundamentum Paumanns bei Arnold l. c. (Chrysanders Jahrb. f. M. II, 1867).
[7]) Seiff.-Weitzm. pg. 5.

mentum veranschaulichen:




(Vergleiche auch Tabelle XIV, II[2].) Daß man weiter auch in Deutschland wie in Italien während des ganzen 16. Jahrhunderts alle Arten kirchlicher und weltlicher Gesänge auf Instrumente zu übertragen und dabei mit aus der Gesangskunst entlehnten Verzierungen auszustatten pflegte[3]), illustriert ebenfalls ungemein anschaulich die Übernahme der alten Vokalmelopöie seitens der Diminution und ist zugleich auch ein Beweis dafür, wie man bei der Erfindung der angestrebten Verzierungsformeln der neuen Kunst sich absolut nicht von der alterprobten Schablone der gregorianisch-periheletischen Kadenzformeln loszureißen vermochte, sondern diese immer wieder aller melodischen Erfindung als Modell zugrunde legte, genau so wie es auf früheren Entwickelungsstufen beim Volkslied, dem höfischen Gesang, dem Déchant und der altfranzösischen, -italienischen, -deutschen, -niederländischen usw. Kontrapunktik der Fall gewesen war. So sind es denn diese uralten Formeln, die — von Generation zu Generation vererbt und stets vom neuen überarbeitet — von den früheren Epochen auf die Niederländer und von diesen, wie Paumanns Fundamentum zeigt, im 15. Jahrhundert auf die Koloristen gelangten,

---

[1]) V. f. M. II, pg. 197—199. Vgl. auch die Charakteristik der Orgeltechnik des 15. Jahrhunderts bei Ritter I, pg. 105 und A. III, pg. 449.

[2]) Zusammengestellt nach Arnold l. c. pg. 182 - 224.

[3]) Seiff.-Weitzm. pg. 46.

die sie aus der vokalen in die instrumentale Komposition übertrugen und so dem 16. Jahrhundert überlieferten, wo sie sich nun als jene arabeskenartig ornamentalen Figurationsmanieren behaupteten[1]), die uns in den Werken der Instrumentalkomponisten, bzw. den Tabulaturbüchern und Sammelwerken dieser Zeit, eines Paul Hofheymer[2]), Schlick, Buchner, Kleber, Amerbach, Bernhard Schmid senior und junior usw. bis ins 17. Jahrhundert hinein begegnen. (Vergleiche Tabelle XIV, III[3]).) Mit Recht ist von diesen Verzierungen gesagt worden, daß sie im Grunde nur häufig gebrauchte, zu bestimmten Koloraturformeln erstarrte Diminutionsbildungen seien und deshalb in ebenso engem Zusammenhang mit der Gesangsmusik ständen wie die Manier der Diminution überhaupt[4]). Für die Bestimmung des Zeitpunktes aber, wann jene Verzierungsformeln, die später einen ausgesprochen instrumentalen Typus annahmen, anfingen, aus ihrer vokalen Urform zu einer instrumentalen Form sich umzubilden, ist jenes Kunstdenkmal wichtig, das auch sonst für die musikalische Entwickelungsgeschichte von unermeßlicher Bedeutung ist: Paumanns Fundamentum organisandi. In ihm liegt uns jenes Mittelglied zwischen Gesangs- und Instrumentalmusik vor, in dem sich der Übergang von ersterer zur letzteren vollzieht, die Melopöie des bisher rein vokalen Satzes in instrumentale Dienste tritt. Rein äußerlich kommt diese Anknüpfung an die früheren Epochen schon in der Anlehnung der Benennung der neuen Technik: *organisare* und *discantare,* an die Namen der Techniken früherer Perioden, des *organum* und *discantus,* zum Ausdruck; und dieser äußerlichen Anlehnung korrespondiert auch eine analoge innere, denn Paumann lehrte in seinem Fundamentum die Kunst des Organisierens oder Diskantierens, d. h. die Kunst, zu einer in verschiedenen Intervallen, Sekunde bis Quinte, fortschreitenden Melodie sowie zu einem langgehaltenen Tone eine in fließendem Kontrapunkt sich ergehende Gegenstimme hinzuzufügen[5]), also eine auf den beiden genannten alten Techniken aufgebaute, sie fortsetzende Kunstübung. (So zieht sich denn der rote Faden entwickelungsgeschichtlicher Kontinuität von den Anfängen der Polyphonie, *organum* und *discantus,* bis in das 16. Jahrhundert und die Entwickelung der neueren Musik hinein fort.) In der Tat zeigt denn auch die Melopöie des Fundamentum und des etwas späteren Buxheimer Orgelbuches die wohlbekannten alten vokalen Grundtypen, aufgebaut auf den Prinzipien der genannten beiden alten Techniken, aber diese

---

[1]) Wasiel. pg. 153.

[2]) Vd. u. a. z. B. die Orgelsätze Hofheymers bei Mantuani l. c. pg. 456 ff., Ritter II (Notenbeispiele) usw. Vgl. auch Winterfeld: Gabrieli II, pg. 103 ff. und 109.

[3]) Zusammengestellt nach Ritter l. c. II und I, pg. 124, und Hans Löwenfeld: Leonhard Kleber und sein Orgeltabulaturbuch als Beitrag zur Geschichte der Orgelmusik im beginnenden 16. Jahrhundert, Berlin 1897, Inauguraldissert. pg. 17 ff., 44 ff. usw.

[4]) Löwenfeld l. c. pg. 45.

[5]) Paesler l. c. V. f. M. V, pg. 83.

erweitert, freier und fortgeführt im Sinne des uns bereits bekannten, von uns noch überall angetroffenen Entwickelungsgesetzes: zunehmend immer weitere Intervallschritte, wachsende Erweiterung des Tonumfanges usw., ähnlich wie uns dieselbe Entwickelung, aber in noch weiter vorgeschrittenem Stadium, im Fundamentbuch des Hans Buchner von Konstanz entgegentritt. (Vergleiche Tabelle XV, I[1].) In diesem finden die beiden erstgenannten Orgelbücher gewissermaßen ihre Fortsetzung, insofern es ebenfalls den gleichen Zweck verfolgt, das Kolorieren, d. h. das Organisieren oder Figurieren zu lehren[2]. Dagegen unterscheidet es sich von ihnen durch bedeutende Fortschritte sowie vor allem durch die ungleich häufigere Anwendung des Doppelschlags und ähnlicher aus instrumentalen Rücksichten (um dem gegenüber dem Gesangston leblosen Orgelton durch rasche Aufeinanderfolge mehrerer Töne Belebung zu verleihen) entstandener Figuren[3]. Überhaupt gewinnt von Paumann ab dieses Moment instrumentalen Einflusses rasch immer mehr an Bedeutung; der Gradmesser seines steigenden Gewichtes ist die immer stärker zunehmende Häufigkeit des Auftretens des Doppelschlags und ähnlicher Figuren: bei Schlick[4]) noch einzeln auftretend, bei Amerbach häufiger, bei Schmid d. Ä. herrschend, überschwemmt er bei Paix bereits den ganzen Bereich des Buches[5]. Die in Klebers Tabulaturbuch vertretenen Komponisten zeigen bereits eine große Mannigfaltigkeit und einen überraschenden Reichtum der instrumentalen Formen[6]. Den Mordent kann man in dieser Zeit bereits ganz als zur rein instrumentalen Verzierung geworden betrachten[7], während die Doppelschlagsfigur, die später fast allein die Seiten der koloristischen Werke füllt, hier noch seltener auftritt. Die Erinnerung an den Ausgangspunkt der Diminution, den Vokalsatz, und die Verbindung mit ihm wird auch hier noch insofern gewahrt, als — wie bei den früheren — Gesangsstücke durch eingefügte Figuren zu instrumentalem Gebrauche eingerichtet werden[8]; aber von Paumann ab kann man, wie gesagt, deutlich verfolgen, wie das vokale Moment schrittweise immer mehr zurückgedrängt wird und dafür das instrumentale immer mehr in den Vordergrund tritt, die

---

[1]) Zusammengestellt nach Paesler l. c. pg. 99—192 und pg. 51 ff.

[2]) Paesler l. c. pg. 83.

[3]) ibid. pg. 89. Vgl. auch M. f. M. XXIII, 1891, pg. 74—90 und 104 ff. (Dr. Willibald Nagel: Fundamentum authore Johanne Buchnero) Notenbeispiele.

[4]) Vgl. M. f. M. I. Jahrg., Berlin 1869, 7. und 8. Monatsheft: Schlicks „Tabulaturen etlicher Lobgesang usw.". Mainz, Peter Schöffer, 1512 (beschrieben und mit Schriftproben usw.).

[5]) Ritter I, pg. 129.

[6]) ibid. pg. 104.

[7]) Löwenfeld l. c. pg. 44. Vd. die ausführliche Besprechung der Verzierungen Klebers bei Löwenfeld pg. 44 ff. sowie ibid. pg. 17 ff., bzw. pg. 47 ff. und 58—63 die Beispiele, resp. die Zusammenstellung der Diminutionsformeln und -kadenzen Klebers.

[8]) Vd. Ritter I, pg. 104. Bezüglich Paumanns, Schlicks und Klebers Kolorierungsformeln und -technik vgl. auch Beyschlag l. c. pg. 11—14.

Melopöie für die eigenen Zwecke immer mehr umgestaltend und neuschaffend. Der unmittelbare Ausdruck hiervon ist eine neben die bisherige rein konservierende und reproduzierende Tätigkeit der Kunstübung tretende produzierende[1]). Während bei den Älteren die Koloratur organisch zur Melopöie gehört, ein Stück von ihr und so in sie eingewachsen oder vielmehr — besser gesagt — aus ihr herausgewachsen ist, daß alle ihre mannigfaltigen Verzierungen organisch sich dem Ganzen einfügen und erst durch den Vergleich mit der vokalen Vorlage sich als Einschiebsel erkennen lassen[2]), schrumpfen sie später allmählich immer mehr zu ganz stereotypen Floskeln zusammen, deren Anwendung der äußeren Mannigfaltigkeit und inneren Notwendigkeit gänzlich entbehrt[3]). Diese zu fixen Manieren erstarrten Auszierungen geben dem Orgelstil der Koloristen ihr Gepräge[4]): wenige, stereotyp wiederkehrende, schematische, formelhafte Figuren, die dem Tonstück, ohne daß die musikalische Logik es heischte, rein äußerlich und in ermüdender Anzahl aufgeklebt sind[5]). Neben diese immer mehr zur Koloratur werdende, zur stereotypen Phraseologie erstarrende und versteinernde Paumannsche Organumtechnik also tritt nunmehr, ungefähr von Schlick und Hofheymer an, eine immer mehr aus dem Geiste der rein instrumentalen Technik heraus gestaltete, durch instrumentale Rücksichten bedingte: so bereichern Am̄erbach, Schmid, Paix usw. die Technik der Tasteninstrumente, wenngleich in engem, bis zur Stereotypie ausgeprägtem Kreise, mit mancherlei Spielmanieren[6]), bei denen nur zu bald die bloße Fingergeläufigkeit zu diktieren anfängt; so bei Bernhard Schmid d. Ä., in dessen „Zwey Bücher einer newen künstlichen Tabulatur" usw., Straßburg 1577[7]). Die bei Am̄erbach auftretende Phrase:



trifft man hier bereits üppig wuchernd an; zu dem erst später auftretenden Triller finden sich hier Ansätze in einer besonderen Spezialität der Koloratur: einer trillerähnlichen Figur mit Nachschlag auf dem Leitton. Daß der nur kurze Zeitmomente überblickende Schmid laufende schnelle Gänge, wie die in den italienischen Tokkaten, höchstens nur in wenigen aufeinanderfolgenden Takten anwendet[8]), ist eine charakteristische Illustration für die Tatsache, daß

[1]) Vd. Ritter I, pg. 103.
[2]) Seiff.-Weitzm. pg. 16.
[3]) ibid. pg. 47.
[4]) ibid. pg. 21.
[5]) ibid. pg. 16.
[6]) Wasiel. pg. 136.
[7]) Vd. Ritter I, pg. 122.
[8]) ibid., woher auch die ganzen obigen Daten entlehnt sind, und II. Bd. (Notenbeispiele). Vgl. auch M. f. M. VI, 1874, Notenbeilage nach pg. 16 (aus „Zwey Bücher einer

auch in dieser Epoche der Kunstentwickelung sich das von uns bisher noch allüberall beobachtete Gesetz des Fortschrittes von engsten zu allmählich immer weiteren rhythmischen wie tonalen Grenzen als geltend erweist. Analog dem allgemeinen Entwickelungsverlauf auf den bisher beobachteten früheren Entwickelungsstadien (z. B. im gregorianischen Gesang bei der Bildung der Melismen) vollzieht sich auch hier der Fortschritt in der Weise, daß, ausgehend von der durch die praktischen Umstände (der Instrumentalmusik) gebotenen Umschreibung des Langaushaltens eines und desselben Tons, also der Wiederholung mit eingeschobenem Nebenton, die melodische Gestaltung sich zunächst in der Bildung von Formeln dieses Typus (also z. B. des Mordents, des Gruppos, des Doppelschlags usw.) ergeht, daß ferner diese Formeln sich allmählich immer mehr erweitern, wobei bei immer feinerer Ausbildung durch das primär-ästhetische Moment auf das sorgfältigste die Details ziseliert werden, wie dies die oben erörterte Bewegungskompensation beim Mordent oder desgleichen beim Doppelschlag zeigt, — und daß die Koloratur sich schrittweise immer weiter ausdehnt, immer mehr Takte, also immer größere rhythmische Bogenwölbungen umspannt, bis sie schließlich zu jenen gewaltigen, schier unübersehbaren Tongängen ausgewachsen ist, die uns in den Passagen und Fiorituren der italienischen Gesangsschulen des 17. und 18. Jahrhunderts erhalten sind. (Wir werden weiter unten noch Gelegenheit finden, diesen Prozeß genauer zu verfolgen.) Auch hier ist wieder — ähnlich wie vorhin für daß Maß des instrumentalen Einflusses, aber diesmal in umgekehrter Proportion — der Gradmesser dieses Fortschrittes die Anwendung des Doppelschlags: je freier und weiter sich die Koloratur ausspinnt, um so mehr emanzipiert sie sich auch vom periheletischen Moment, um so mehr wird also die Alleinherrschaft des Doppelschlags zurückgedrängt und aufgehoben. So lassen sich z. B., wenngleich die gesamte deutsche Koloristenschule des 16. Jahrhunderts fast ausschließlich mit der engbegrenzten doppelschlagähnlichen Gruppe arbeitete [1]), — jener von Ritter [2]) witzig als fortschreitender Stillstand oder stillstehender Fortschritt bezeichneten Figur von vier Noten, die sie als einzige dem Figurenreichtum der englischen Variationen, der spanischen Glosas und italienischen Tokkate gegenüberzustellen hatte [3]) —, doch schon im 16. Jahrhundert verschiedentlich Ansätze zu einer Entwickelung

---

newen künstlichen Tabulatur auff Orgel und Instrument usw., durch Bernhart Schmid, Straßburg 1577").

[1]) Ritter I, pg. 106. Hierauf, auf das Überwiegen dieser Figur, mag — wenigstens zum Teil — jener Charakter der Stabilität und des ruhigen Wogens zurückgehen, der der Koloratur des 16. Jahrhunderts im Gegensatz zu der durch die Vorliebe für schnelle Passagen, Läufe usw. ausgezeichneten des 17. Jahrhunderts und der neueren Musik eignet. Vd. Leichtentritt: Gesch. d. Mot. pg. 244.

[2]) Ritter I, pg. 111.

[3]) ibid. pg. 111 ff.

im oben angedeuteten Sinne bemerken. Bei Amerbach[1]) z. B. beruhen die Koloraturen allerdings auf der eben erwähnten sich um sich selbst drehenden Figur von vier Tönen, allein sie tritt bescheiden auf und läßt freier entwickelten, fließenden Gängen hinlänglichen Raum[2]); auch in Bernhard Schmids d. J. Tabulaturbuch (Straßburg 1607) stellt diese Figur, die das Um und Auf seiner Vorgänger war, noch ein Hauptkontingent, allein er hat ihr durch Vorsetzung zweier Noten bereits eine bestimmte und fördernde Richtung gegeben und dadurch bei der stillestehenden Figur ein Vorwärtskommen erreicht, und hat auch sonst viel mehr Fluß und leichtere Beweglichkeit in seinen Gängen, wie denn überhaupt hierin sowie in mancherlei für Deutschland neuen Passagen bei ihm der Einfluß der italienischen Tokkaten unverkennbar ist[3]). Johann Woltz endlich macht von dieser Figur keinen Gebrauch mehr[4]), und ungefähr um dieselbe Zeit, zu Anfang des 17. Jahrhunderts, erlischt auch die deutsche Koloristenschule des 16. Jahrhunderts überhaupt[5]). Daß aber damit der periheletische Typus aus der Melopöie auch nur der deutschen Musik durchaus nicht verschwindet, zeigt die Volks- und Tanzmusik des 17. Jahrhunderts[6]) sowie die ganze weitere Entwickelung, die uns später noch ausführlich beschäftigen wird.

In ähnlicher Weise wie an der deutschen Diminution ist auch an der italienischen der vokale Ursprung unverkennbar. Dirutas fünf Arten von Diminution z. B., nämlich: *groppi, tremoli, accenti, clamazioni* und *minute*[7]), lassen sich — ebenso wie die der analogen Unterscheidung nach *groppi, tremoli, salti buoni e cattivi* und *gradi* — unschwer auf die altvertrauten genetischen Haupttypen zurückführen, wie sie uns bisher noch auf jeder Entwickelungsstufe begegneten: die beiden ersten auf die Tonwiederholung bzw. das Langaushalten eines Tons, und *accenti* sowie *clamazioni* auf den Portamentotypus, während *minuta* die Auflösung der ganzen Melodie in Passagen darstellt (im Gegensatz zu den übrigen, nur zur gelegentlichen Ausschmückung dienenden Diminutionen)[8]). Auch der Ansatz- und Ausgangspunkt der Diminution ist hier genau derselbe wie der aller früheren Verzierungstypen (z. B. der gregorianischen Melismen), nämlich die Kadenz, wie denn auch die Grundvoraussetzung aller Profilationsverzierung: die Länge der Note, von Diruta

---

[1]) ibid. pg. 118.

[2]) ibid.

[3]) ibid. pg. 131, 132.

[4]) ibid. pg. 138.

[5]) ibid. pg. 106.

[6]) Vgl. M. f. M. VII, 1875, pg. 49—132 (Robert Eitner: Tänze des 15.—17. Jahrhunderts), speziell die Notenbeilagen am Schlusse des Bandes, und ibid. XIV, 1882. (Derselbe: Volksmusik im 17. Jahrhundert) Notenbeilagen pg. 17—36.

[7]) Vd. Krebs l. c. V. f. M. VIII, pg. 348 und 372 ff.

[8]) ibid. pg. 348.

als Forderung ausdrücklich ausgesprochen wird[1]). Aus der Kadenz wachsen denn auch die beiden ersten Grundtypen der instrumentalen Diminutionsformen: *groppo* und *tremolo* (modern italienisch: *gruppetto* und *trillo*) hervor, wie dies die Beispiele in Tabelle XV, II (nach Diruta, Claudio Merulo, den beiden Gabrielis, Frescobaldi usw.)[2]) veranschaulichen. Und daß auch hier die Phasen des Entstehungs- und Loslösungsprozesses der Diminutionsformeln dieselben sind wie die bei der Loslösung der Melismen aus der Kadenz im gregorianischen Gesang, — also Langaushalten des Schluß- oder vorletzten Tones der Kadenz, bzw. Ersatz der Längenprofilation durch Zerlegung in mehrere kürzere Notenwerte und öftere, schnellere Wiederholung dieses Tons, Kräuselung dieser durch die Wiederholung entstandenen Tonlinie durch Ausweichungen nach oben und unten mit zunehmend immer feinerer Ziselierung dieser Tonkräuselungen nach den Prinzipien der kompensativen Elongation, Symmetrie usw. —, läßt sich dadurch erweisen, daß uns — gleichsam als dokumentarischer Beleg für jeden einzelnen Posten dieser Rechnung — glücklicherweise alle diese als entwickelungsgeschichtlich vermittelnde Zwischenglieder unersetzlich wertvollen Übergangsformen erhalten sind, so in den weiter unten angeführten Formen aus der Instrumentalmusik, vor allem aber in der Vokalkoloratur der italienischen Gesangsschulen des 16. und 17. Jahrhunderts[3]). Gleich die erste Type — und zugleich Urform aller Ornamentik überhaupt —: die Zerlegung eines langen Tones in mehrere kürzere — findet sich hier in seltener, frappanter Klarheit im *trillo* Caccinis:



(Daß, nebenbei bemerkt, dieser Zeit auch bereits das Wesen der melodischen Verzierung in dem von uns bei unseren bisherigen Untersuchungen ins Auge

---

[1]) ibid. pg. 351.

[2]) Zusammengestellt nach Krebs l. c. pg. 338—344, Dannreuther I, pg. 4 ff., 13 ff., Winterfeld l. c. I, pg. 169 ff., 181. III, pg. 5—10, 13, Wasielewski pg. 27 ff., Beispiel Nr. 22, Seiffert-Weitzmann pg. 36, A. III, pg. 110, Kuhlo pg. 38, 41.

[3]) Vd. für die Darstellung dieser Epoche: Max Kuhn: Die Verzierungskunst in der Gesangsmusik des 16. und 17. Jahrhunderts (1535—1650). Publ. d. I. M. G. VIII. Beiheft, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1902. — Dr. Hugo Goldschmidt: Verzierungen, Veränderungen und Passaggien im 16. und 17. Jahrhundert usw. (in M. f. M. 1891). — Derselbe: Italienische Gesangsmethode des 17. Jahrhunderts. Breslau 1890. (Sigel: Gschm.) — Derselbe: Die Lehre von der vokalen Ornamentik. I. Bd.: Das 17. und 18. Jahrhundert bis in die Zeit Glucks (Geschichtliche Entwickelung des Verzierungswesens bis zum Erscheinen von Tosis „Opinioni dei cantori antichi e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figurato 1723, pg. 9—94), Charlottenburg, Verlag von Paul Lehsten, 1907. — Derselbe: Studien zur Geschichte der italienischen Oper im 17. Jahrhundert. Leipzig 1901. I. Bd. (speziell pg. 124 ff.). — A. G. Ritter: Die Coloristen. Beitrag zur Geschichte des Orgelspieles im 16. Jahrhundert (in Allgemeine musikalische Zeitung, Jahrg. 1869, Nr. 38).

gefaßten genetischen Sinne klar geworden ist, zeigt eine Stelle bei Zacconi[1]), in welcher der Mordent als Brechung der Töne in der Kehle bezeichnet wird, — also ähnlich jenen im zweiten Buche zitierten Äußerungen mittelalterlicher Theoretiker über *cantus fractus* usw.). Wenn auch die Erfindung dieses Trillers nach Goldschmidt[2]) mit Unrecht dem päpstlichen Sänger Confortus aus Milet (1591) zugeschrieben wurde, so ist diese, wenn auch irrige, Annahme doch schon im Hinblick auf das in ihr sich dokumentierende Bestreben, an die Tradition des alten römischen Kirchengesangs anzuknüpfen[3]), als ein Zug sehr hohen und instinktiv das Richtige treffenden Feingefühls für die Herkunft der melopöischen Formen entwickelungsgeschichtlich höchst bedeutsam: denn in der Tat geht aus der Beschreibung dieses Trillers bei Tomaso Aceti[4]) (speziell den Worten *continenti spiritu tremulam edendi*) und Herbst („das liebliche Saussen")[5]) hervor, daß er in einem „Wanken der Stimme mit beständigem Hauchen" bestand, d. i. in der Wiederholung eines und desselben Tones, wobei die einzelnen Töne durch hörbaren Hauch miteinander verbunden wurden[6]), und daß also hier die uralte gregorianische Gesangstechnik des Kehlschlages (— man erinnere sich an die oben, im zweiten Buch, zitierten Stellen mittelalterlicher Theoretiker über die Technik der *vinnola, tremula,* des *quilismas,* der *plica* u. dgl.! —), d. i. nach Garcia eines starken Glottisschlages für jeden Ton, einer Art *martellato*[7]), wieder aufgenommen ist. (Vgl. Hermann Fincks Unterscheidung von Zungen- und Kehlkoloratur[8]) sowie Zacconis terminus *„gorgia"* für Vokalkoloratur!). Nicht bloß für diesen Triller, sondern für jederlei Art von Tonwiederholung, auch wo es sich um weniger Töne handelt, bleibt diese Verbindung durch den *spiritus asper* charakteristisch, wie denn in den Passagen zahlreiche Beispiele solcher Tonwiederholungen, die Caccini *voci doppie* oder *note raddoppiate* nennt, wiederkehren. In der römischen Schule, wohin dieser *trillo* nach Pietro della Valles ausdrücklichem Zeugnis von Florenz aus mit anderen Verzierungen gelangte[9]), finden wir ihn als *tremolo,* auch *trillo tremolante* (so

---

[1]) Vd. Chrysander: Lodovico Zacconi usw. V. f. M. IX, pg. 293.

[2]) Gschm. pg. 93.

[3]) Uber das Verhältnis der römischen Kirchensänger zur Diminution und Koloratur des 16. Jahrhunderts vd. Gschm. pg. 108 ff. und Giuseppe Baini: Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina usw. Roma 1828. II. Bd., pg. 85.

[4]) Vd. Baini l. c.; bei Gschm. pg. 93, 94.

[5]) Gschm. pg. 94. 95.

[6]) ibid. pg. 94.

[7]) ibid. pg. 95.

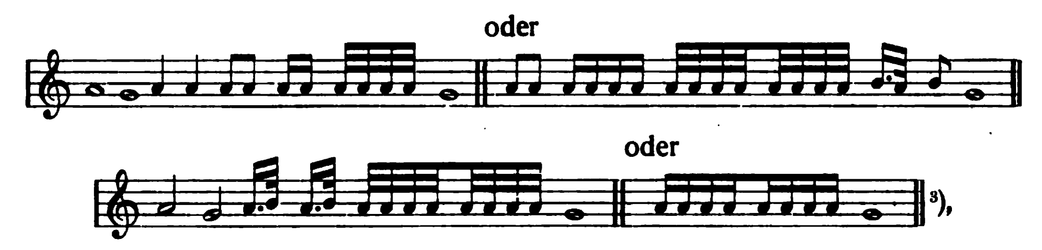
[8]) Vd. M. f. M. XI, 1879, pg. 139 (Robert Eitner: Hermann Finck über die Kunst des Singens. 1556, pg. 129 ff. und 135 ff.). Vgl. hiermit Hermann Finck: Practica musica, Wittenberg 1556.

[9]) Vd. Gschm. pg. 94.

um 1640 bei Pietro della Valle, Aceti usw.)[1]) wieder; auch bei Lodovico Viadana begegnet er uns in der Notierung:


[2]).

Von den Italienern übernimmt ihn die deutsche Schule, wo er im 17. Jahrhundert bei Herbst in dieser Gestalt auftritt:



[3]),

also zum Teil bereits mit leichter Annäherung an die spätere, heutige Trillerform, wie auch bei Crüger:


[3]).

Bei den Deutschen begegnet uns noch eine zweite Art Triller, die (nach Goldschmidt) wahrscheinlich ebenfalls in der gehauchten Wiederholung desselben Tons, nur von kürzerer Dauer, bestanden haben dürfte, nämlich (angezeigt durch):



[4]),

sich also zum großen *trillo* Caccinis verhielt wie die *tremoletti* zum *tremolo.* Beide Arten von Triller standen bei den Italienern in Gebrauch. Bis tief in das 18. Jahrhundert hinein blieb diese Technik der gehauchten Tonwiederholung in Übung, wenngleich die Bezeichnung *trillo* später durch die: *tremolo* ersetzt wurde[5]), und überhaupt in Italien wie in Deutschland diesbezüglich bald — schon am Ende des 17. Jahrhunderts, wie denn Fuhrmann in seinem „musikalischen Trichter" (1706) darüber klagt — allgemeine Begriffsverwirrung eintrat, insofern die erwähnte Wiederholung desselben Tones als *tremolo,* die

[1]) ibid. pg. 35 und 104.

[2]) Vd. M. f. M. VIII, 1876 (Lodovico Viadanas Vorrede zu seinen Opera omnia usw.) Notenbeilage zwischen pg. 112 und 113 (6 pg.). Vgl. Beyschlag pg. 58 ff.

[3]) Gschm. Anhang Notenbeispiele pg. 14 ff.

[4]) ibid. pg. 99.

[5]) ibid. pg. 95.

Sekundenbewegung als *trillo* bezeichnet wurde[1]). So z. B. beim Sorauischen Kantor Wolfgang Kaspar Printz, der in seiner Gesangschule[2]) den Triller *tremolo,* das eigentliche *tremolo* dagegen *trillo* und *trilletto* nennt; das gleiche tut hundert Jahre später Petri und Hiller[3]), der das *tremolo* noch unter dem Namen „Bebung" erwähnt[4]). Im 17. und 18. Jahrhundert ist diese Art der Vokalisation (gehauchte Tonwiederholung) noch sehr gebräuchlich: Bach und Händel verwenden sie gerne[5]). (Übrigens findet sich schon in Alessandro Guidottis Edition der „Rappresentazione di anima e di corpo" Emilio del Cavalieres, Rom 1600, die Sekundenbewegung als *trillo* bezeichnet:



[6]),

ebenso bei Marco da Gagliano, in seiner Vorrede zur Dafnepartitur, Florenz 1608:



[7]).)

Schon diese eben erwähnten Verwechselungen und Übergangsformen zeigen, wie fließend die Grenzen zwischen der ersten, älteren Trillerform, dem *trillo* Caccinis, und der zweiten, dem *gruppo,* sind, — ganz wie wir dies auch in der gregorianischen Ornamentik zwischen den analogen Typen beobachteten; in der Tat zeigen denn auch beide Trillerformen mannigfache Nuancen und Schattierungen. (Vergleiche Tabelle XVI, A[8]).) Rein äußerlich wird die Grenze durch das Hinzutreten einer Hilfsnote markiert[9]); in diesem Falle entsteht

---

[1]) ibid. pg. 104.

[2]) Wolfgang Kaspar Printz: Musica modulatoria vocalis oder manierliche und zierliche Singekunst, Torgau 1678, pg. 46 ff. und 57; bei Spitta: Bach II, pg. 139.

[3]) Spitta l. c. pg. 139.

[4]) Oschm. pg. 104.

[5]) ibid.

[6]) ibid. pg. 104.

[7]) V. f. M. V (Emil Vogel: Marco da Gagliano) 1889. Vgl. Beyschlag pg. 58—61.

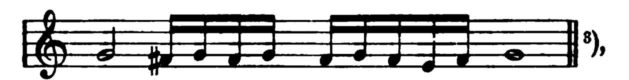
[8]) Zusammengestellt nach Oschm. pg. 13—18, 88 ff., 104 ff., 123 ff., Winterfeld: Gabrieli I, pg. 169, 170, 181; II, pg. 130 ff.; III, pg. 5, 7, 9 ff., M. f. M. XXIII, 1891, pg. 119 ff. (Goldschmidt: Verzierungen, Veränderungen und Passaggien im 16. und 17. Jahrhundert und ihre musikalische Bedeutung usw.) Notenbeispiele, ibid. pg. 198 ff. (Eitner: Benedetto Marcello), V. f. M. V (Emil Vogel: Marco da Gagliano), ibid. VII (Chrysander: Lodovico Zacconi usw.) pg. 348 ff., 352 ff., 363, 369 ff., ibid. IX (Kritiken und Referate: Karl Krebs über Dannreuthers Musical ornamentation) pg. 236 ff., Dannreuther I, pg. 35 ff., 83 und Kuhn: Die Verzierungskunst in der Gesangsmusik des 16. und 17. Jahrhunderts P. I. M. G. VII. Beiheft, 1902, Leipzig, Breitkopf & Härtel) pg. 77 ff. und Anhang pg. 89—148.

[9]) Vgl. A. IV, pg. 201 und Oschm. pg. 95.

der zweite Haupttypus der Diminutionsfiguren, bei Herbst als *tremulus, tremulo* oder *tremolo,* d. i. — in Anlehnung an Bovicelli[1]) — als „Zittern der Stimme über einer Note auf zwei *clavibus*" bezeichnet und mit dem Mordanten, Beißer oder Moderanten der Organisten identifiziert. Unterarten dieses Typus sind die *tremoletti,* deren verschiedene Spezies:


[2])

unserem Nachschlag, bzw. einfachem und doppeltem Pralltriller entsprechen. In diesen letzteren liegt bereits der Übergang zum dritten Haupttypus vorbereitet, der bei Herbst als Walze, Kugel oder *gruppo,* auch *cadentia,* bezeichnet wird, in welch letzterer Bezeichnung — sowie auch der der französischen Schule, *cadence* — nebenbei bemerkt wohl ein sprechender Beweis für die deutliche Erinnerung an die Herkunft des *gruppo* aus der Kadenz liegt. *Tremolo* und *gruppo* (in der französischen Schule des 17. Jahrhunderts — Bacilly usw. —: *cadence* und *tremblement*) zusammen bilden in ihrer Vereinigung die Figur des heutigen Trillers, dessen Zerlegung in die beiden eben angeführten scharf geschiedenen Typen man schon bei Herbst und Crüger findet. Auch der *groppo* begegnet uns in verschiedenen Typen: Guidotti (in seiner oben erwähnten Ausgabe der Cavalierischen *rappresentazione*) notiert ihn als *groppolo* so:


[3]),

Caccini (in seiner Besprechung der Diminutionen in der Vorrede zu „Nuove musiche") so:


,

Marco da Gagliano so:



[4]),

[1]) Die Stelle bei Bovicelli vd. Gschm. pg. 95, woher überhaupt die ganzen obigen Daten entnommen sind.

[2]) Gschm. pg. 97.

[3]) V. f. M. IX, pg. 236 ff. (Krebs l. c.) und Gschm. pg. 98.

[4]) ibid. V. pg. 430 (Emil Vogel: Marco da Gagliano). Vgl. Beyschlag pg. 58—61.

Sekundenbewegung als *trillo* bezeichnet wurde[1]). So z. B. beim Sorauischen Kantor Wolfgang Kaspar Printz, der in seiner Gesangschule[2]) den Triller *tremolo*, das eigentliche *tremolo* dagegen *trillo* und *trilletto* nennt; das gleiche tut hundert Jahre später Petri und Hiller[3]), der das *tremolo* noch unter dem Namen „Bebung" erwähnt[4]). Im 17. und 18. Jahrhundert ist diese Art der Vokalisation (gehauchte Tonwiederholung) noch sehr gebräuchlich: Bach und Händel verwenden sie gerne[5]). (Übrigens findet sich schon in Alessandro Guidottis Edition der „Rappresentazione di anima e di corpo" Emilio del Cavalieres, Rom 1600, die Sekundenbewegung als *trillo* bezeichnet:



[6]),

ebenso bei Marco da Gagliano, in seiner Vorrede zur Dafnepartitur, Florenz 1608:



[7]).)

Schon diese eben erwähnten Verwechselungen und Übergangsformen zeigen, wie fließend die Grenzen zwischen der ersten, älteren Trillerform, dem *trillo* Caccinis, und der zweiten, dem *gruppo*, sind, — ganz wie wir dies auch in der gregorianischen Ornamentik zwischen den analogen Typen beobachteten; in der Tat zeigen denn auch beide Trillerformen mannigfache Nuancen und Schattierungen. (Vergleiche Tabelle XVI, A[8]).) Rein äußerlich wird die Grenze durch das Hinzutreten einer Hilfsnote markiert[9]); in diesem Falle entsteht

---

[1]) ibid. pg. 104.

[2]) Wolfgang Kaspar Printz: Musica modulatoria vocalis oder manierliche und zierliche Singekunst, Torgau 1678, pg. 46 ff. und 57; bei Spitta: Bach II, pg. 139.

[3]) Spitta l. c. pg. 139.

[4]) Oschm. pg. 104.

[5]) ibid.

[6]) ibid. pg. 104.

[7]) V. f. M. V (Emil Vogel: Marco da Gagliano) 1889. Vgl. Beyschlag pg. 58—61.

[8]) Zusammengestellt nach Oschm. pg. 13—18, 88 ff., 104 ff., 123 ff., Winterfeld: Gabrieli I, pg. 169, 170, 181; II, pg. 130 ff.; III, pg. 5, 7, 9 ff., M. f. M. XXIII, 1891, pg. 119 ff. (Goldschmidt: Verzierungen, Veränderungen und Passaggien im 16. und 17. Jahrhundert und ihre musikalische Bedeutung usw.) Notenbeispiele, ibid. pg. 198 ff. (Eitner: Benedetto Marcello), V. f. M. V (Emil Vogel: Marco da Gagliano), ibid. VII (Chrysander: Lodovico Zacconi usw.) pg. 348 ff., 352 ff., 363, 369 ff., ibid. IX (Kritiken und Referate: Karl Krebs über Dannreuthers Musical ornamentation) pg. 236 ff., Dannreuther I, pg. 35 ff., 83 und Kuhn: Die Verzierungskunst in der Gesangsmusik des 16. und 17. Jahrhunderts P. I. M. G. VII. Beiheft, 1902, Leipzig, Breitkopf & Härtel) pg. 77 ff. und Anhang pg. 89—148.

[9]) Vgl. A. IV, pg. 201 und Oschm. pg. 95.

der zweite Haupttypus der Diminutionsfiguren, bei Herbst als *tremulus, tremulo* oder *tremolo,* d. i. — in Anlehnung an Bovicelli[1]) — als „Zittern der Stimme über einer Note auf zwei *clavibus*" bezeichnet und mit dem Mordanten, Beißer oder Moderanten der Organisten identifiziert. Unterarten dieses Typus sind die *tremoletti,* deren verschiedene Spezies:



unserem Nachschlag, bzw. einfachem und doppeltem Pralltriller entsprechen. In diesen letzteren liegt bereits der Übergang zum dritten Haupttypus vorbereitet, der bei Herbst als Walze, Kugel oder *gruppo,* auch *cadentia,* bezeichnet wird, in welch letzterer Bezeichnung — sowie auch der der französischen Schule, *cadence* — nebenbei bemerkt wohl ein sprechender Beweis für die deutliche Erinnerung an die Herkunft des *gruppo* aus der Kadenz liegt. *Tremolo* und *gruppo* (in der französischen Schule des 17. Jahrhunderts — Bacilly usw. —: *cadence* und *tremblement*) zusammen bilden in ihrer Vereinigung die Figur des heutigen Trillers, dessen Zerlegung in die beiden eben angeführten scharf geschiedenen Typen man schon bei Herbst und Crüger findet. Auch der *groppo* begegnet uns in verschiedenen Typen: Guidotti (in seiner oben erwähnten Ausgabe der Cavalierischen *rappresentazione*) notiert ihn als *groppolo* so:



Caccini (in seiner Besprechung der Diminutionen in der Vorrede zu „Nuove musiche"[4]) so:



Marco da Gagliano so:




[1]) Die Stelle bei Bovicelli vd. Gschm. pg. 95, woher überhaupt die ganzen obigen Daten entnommen sind.

[2]) Gschm. pg. 97.

[3]) V. f. M. IX, pg. 236 ff. (Krebs l. c.) und Gschm. pg. 98.

[4]) ibid. V. pg. 430 (Emil Vogel: Marco da Gagliano). Vgl. Beyschlag pg. 58—61.

Sekundenbewegung als *trillo* bezeichnet wurde[1]. So z. B. beim Sorauischen Kantor Wolfgang Kaspar Printz, der in seiner Gesangschule[2] den Triller *tremolo,* das eigentliche *tremolo* dagegen *trillo* und *trilletto* nennt; das gleiche tut hundert Jahre später Petri und Hiller[3], der das *tremolo* noch unter dem Namen „Bebung" erwähnt[4]. Im 17. und 18. Jahrhundert ist diese Art der Vokalisation (gehauchte Tonwiederholung) noch sehr gebräuchlich: Bach und Händel verwenden sie gerne[5]. (Übrigens findet sich schon in Alessandro Guidottis Edition der „Rappresentazione di anima e di corpo" Emilio del Cavalieres, Rom 1600, die Sekundenbewegung als *trillo* bezeichnet:



[6]),

ebenso bei Marco da Gagliano, in seiner Vorrede zur Dafnepartitur, Florenz 1608:



[7].)

Schon diese eben erwähnten Verwechselungen und Übergangsformen zeigen, wie fließend die Grenzen zwischen der ersten, älteren Trillerform, dem *trillo* Caccinis, und der zweiten, dem *gruppo,* sind, — ganz wie wir dies auch in der gregorianischen Ornamentik zwischen den analogen Typen beobachteten; in der Tat zeigen denn auch beide Trillerformen mannigfache Nuancen und Schattierungen. (Vergleiche Tabelle XVI, A[8].) Rein äußerlich wird die Grenze durch das Hinzutreten einer Hilfsnote markiert[9]; in diesem Falle entsteht

---

[1]) ibid. pg. 104.

[2]) Wolfgang Kaspar Printz: Musica modulatoria vocalis oder manierliche und zierliche Singekunst, Torgau 1678, pg. 46 ff. und 57; bei Spitta: Bach II, pg. 139.

[3]) Spitta l. c. pg. 139.

[4]) Gschm. pg. 104.

[5]) ibid.

[6]) ibid. pg. 104.

[7]) V. f. M. V (Emil Vogel: Marco da Gagliano) 1889. Vgl. Beyschlag pg. 58—61.

[8]) Zusammengestellt nach Gschm. pg. 13—18, 88 ff., 104 ff., 123 ff., Winterfeld: Gabrieli I, pg. 169, 170, 181; II, pg. 130 ff.; III, pg. 5, 7, 9 ff., M. f. M. XXIII, 1891, pg. 119 ff. (Goldschmidt: Verzierungen, Veränderungen und Passaggien im 16. und 17. Jahrhundert und ihre musikalische Bedeutung usw.) Notenbeispiele, ibid. pg. 198 ff. (Eitner: Benedetto Marcello), V. f. M. V (Emil Vogel: Marco da Gagliano), ibid. VII (Chrysander: Lodovico Zacconi usw.) pg. 348 ff., 352 ff., 363, 369 ff., ibid. IX (Kritiken und Referate: Karl Krebs über Dannreuthers Musical ornamentation) pg. 236 ff., Dannreuther I, pg. 35 ff., 83 und Kuhn: Die Verzierungskunst in der Gesangsmusik des 16. und 17. Jahrhunderts P. I. M. G. VII. Beiheft, 1902, Leipzig, Breitkopf & Härtel) pg. 77 ff. und Anhang pg. 89—148.

[9]) Vgl. A. IV, pg. 201 und Gschm. pg. 95.

der zweite Haupttypus der Diminutionsfiguren, bei Herbst als *tremulus, tremulo* oder *tremolo,* d. i. — in Anlehnung an Bovicelli[1]) — als „Zittern der Stimme über einer Note auf zwei *clavibus*" bezeichnet und mit dem Mordanten, Beißer oder Moderanten der Organisten identifiziert. Unterarten dieses Typus sind die *tremoletti,* deren verschiedene Spezies:



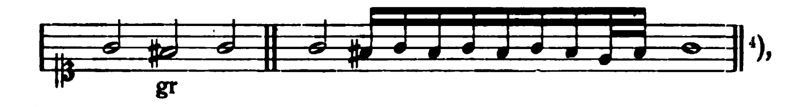
unserem Nachschlag, bzw. einfachem und doppeltem Pralltriller entsprechen. In diesen letzteren liegt bereits der Übergang zum dritten Haupttypus vorbereitet, der bei Herbst als Walze, Kugel oder *gruppo,* auch *cadentia,* bezeichnet wird, in welch letzterer Bezeichnung — sowie auch der der französischen Schule, *cadence* — nebenbei bemerkt wohl ein sprechender Beweis für die deutliche Erinnerung an die Herkunft des *gruppo* aus der Kadenz liegt. *Tremolo* und *gruppo* (in der französischen Schule des 17. Jahrhunderts — Bacilly usw. —: *cadence* und *tremblement*) zusammen bilden in ihrer Vereinigung die Figur des heutigen Trillers, dessen Zerlegung in die beiden eben angeführten scharf geschiedenen Typen man schon bei Herbst und Crüger findet. Auch der *groppo* begegnet uns in verschiedenen Typen: Guidotti (in seiner oben erwähnten Ausgabe der Cavalierischen *rappresentazione*) notiert ihn als *groppolo* so:



Caccini (in seiner Besprechung der Diminutionen in der Vorrede zu „Nuove musiche"[4]) so:



Marco da Gagliano so:




[1]) Die Stelle bei Bovicelli vd. Gschm. pg. 95, woher überhaupt die ganzen obigen Daten entnommen sind.

[2]) Gschm. pg. 97.

[3]) V. f. M. IX, pg. 236 ff. (Krebs l. c.) und Gschm. pg. 98.

[4]) ibid. V. pg. 430 (Emil Vogel: Marco da Gagliano). Vgl. Beyschlag pg. 58—61.

Sekundenbewegung als *trillo* bezeichnet wurde[1]). So z. B. beim Sorauischen Kantor Wolfgang Kaspar Printz, der in seiner Gesangschule[2]) den Triller *tremolo,* das eigentliche *tremolo* dagegen *trillo* und *trilletto* nennt; das gleiche tut hundert Jahre später Petri und Hiller[3]), der das *tremolo* noch unter dem Namen „Bebung" erwähnt[4]). Im 17. und 18. Jahrhundert ist diese Art der Vokalisation (gehauchte Tonwiederholung) noch sehr gebräuchlich: Bach und Händel verwenden sie gerne[5]). (Übrigens findet sich schon in Alessandro Guidottis Edition der „Rappresentazione di anima e di corpo" Emilio del Cavalieres, Rom 1600, die Sekundenbewegung als *trillo* bezeichnet:




ebenso bei Marco da Gagliano, in seiner Vorrede zur Dafnepartitur, Florenz 1608:




Schon diese eben erwähnten Verwechselungen und Übergangsformen zeigen, wie fließend die Grenzen zwischen der ersten, älteren Trillerform, dem *trillo* Caccinis, und der zweiten, dem *gruppo,* sind, — ganz wie wir dies auch in der gregorianischen Ornamentik zwischen den analogen Typen beobachteten; in der Tat zeigen denn auch beide Trillerformen mannigfache Nuancen und Schattierungen. (Vergleiche Tabelle XVI, A[8]).) Rein äußerlich wird die Grenze durch das Hinzutreten einer Hilfsnote markiert[9]); in diesem Falle entsteht

---

[1]) ibid. pg. 104.

[2]) Wolfgang Kaspar Printz: Musica modulatoria vocalis oder manierliche und zierliche Singekunst, Torgau 1678, pg. 46 ff. und 57; bei Spitta: Bach II, pg. 139.

[3]) Spitta l. c. pg. 139.

[4]) Gschm. pg. 104.

[5]) ibid.

[6]) ibid. pg. 104.

[7]) V. f. M. V (Emil Vogel: Marco da Gagliano) 1889. Vgl. Beyschlag pg. 58—61.

[8]) Zusammengestellt nach Gschm. pg. 13—18, 88 ff., 104 ff., 123 ff., Winterfeld: Gabrieli I, pg. 169, 170, 181; II, pg. 130 ff.; III, pg. 5, 7, 9 ff., M. f. M. XXIII, 1891, pg. 119 ff. (Goldschmidt: Verzierungen, Veränderungen und Passaggien im 16. und 17. Jahrhundert und ihre musikalische Bedeutung usw.) Notenbeispiele, ibid. pg. 198 ff. (Eitner: Benedetto Marcello), V. f. M. V (Emil Vogel: Marco da Gagliano), ibid. VII (Chrysander: Lodovico Zacconi usw.) pg. 348 ff., 352 ff., 363, 369 ff., ibid. IX (Kritiken und Referate: Karl Krebs über Dannreuthers Musical ornamentation) pg. 236 ff., Dannreuther I, pg. 35 ff., 83 und Kuhn: Die Verzierungskunst in der Gesangsmusik des 16. und 17. Jahrhunderts P. I. M. G. VII. Beiheft, 1902, Leipzig, Breitkopf & Härtel) pg. 77 ff. und Anhang pg. 89—148.

[9]) Vgl. A. IV, pg. 201 und Gschm. pg. 95.

der zweite Haupttypus der Diminutionsfiguren, bei Herbst als *tremulus, tremulo* oder *tremolo,* d. i. — in Anlehnung an Bovicelli[1]) — als „Zittern der Stimme über einer Note auf zwei *clavibus*" bezeichnet und mit dem Mordanten, Beißer oder Moderanten der Organisten identifiziert. Unterarten dieses Typus sind die *tremoletti,* deren verschiedene Spezies:



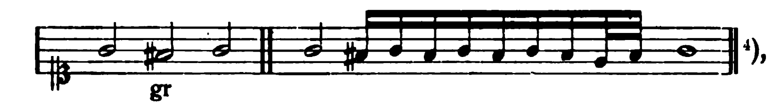
unserem Nachschlag, bzw. einfachem und doppeltem Pralltriller entsprechen. In diesen letzteren liegt bereits der Übergang zum dritten Haupttypus vorbereitet, der bei Herbst als Walze, Kugel oder *gruppo,* auch *cadentia,* bezeichnet wird, in welch letzterer Bezeichnung — sowie auch der der französischen Schule, *cadence* — nebenbei bemerkt wohl ein sprechender Beweis für die deutliche Erinnerung an die Herkunft des *gruppo* aus der Kadenz liegt. *Tremolo* und *gruppo* (in der französischen Schule des 17. Jahrhunderts — Bacilly usw. —: *cadence* und *tremblement*) zusammen bilden in ihrer Vereinigung die Figur des heutigen Trillers, dessen Zerlegung in die beiden eben angeführten scharf geschiedenen Typen man schon bei Herbst und Crüger findet. Auch der *groppo* begegnet uns in verschiedenen Typen: Guidotti (in seiner oben erwähnten Ausgabe der Cavalierischen *rappresentazione*) notiert ihn als *groppolo* so:



Caccini (in seiner Besprechung der Diminutionen in der Vorrede zu „Nuove musiche") so:



Marco da Gagliano so:




[1]) Die Stelle bei Bovicelli vd. Gschm. pg. 95, woher überhaupt die ganzen obigen Daten entnommen sind.

[2]) Gschm. pg. 97.

[3]) V. f. M. IX, pg. 236 ff. (Krebs l. c.) und Gschm. pg. 98.

[4]) ibid. V. pg. 430 (Emil Vogel: Marco da Gagliano). Vgl. Beyschlag pg. 58—61.

bei Bovicelli[1]) erscheint er in noch reicherer Gestalt als *gruppetto raffrenato*, ähnlich bei Peri[2]), Ottavio Durante[3]), Serafino Patta[4]) usw.[5]). (Vergleiche Tabelle XVI, A). Caccinis *ribattuta di gola*, Cavalieris *zimbelo*, Herbsts *ribattuta doppia*, Crügers *gruppo con accento*[6]), Figuren mit punktierten Notengängen wie z. B.:



und schleiferartige Wendungen wie:

[1]) Giovanni Battista Bovicelli d'Assisi: Regole, Passaggi di musica, Madrigali e motetti passeggiati. Venedig 1594.

[2]) Jacopo Peri: Varie musiche etc., Florenz 1609.

[3]) Ottavio Durante: Arie devote etc, Rom 1608.

[4]) Serafino Patta: Motetti e madrigali etc., Venedig 1614.

[5]) Vd. Gschm. pg. 123 und A. IV, pg. 201, 202.

[6]) Gschm. pg. 123.


[1]

bilden die Überleitung zu der zweiten großen Hauptgruppe der Diminutionsformeln (und Ornamentik überhaupt): zu der Portamentoklasse. Wie noch überall auf allen bisher beobachteten Entwickelungsstufen ist diese auch hier wieder sehr reich vertreten. Hierher gehören vor allem die *accenti* (z. B. Zacconis stufen- oder sprungweise gehende „Grazien" oder ausschmückende Akzente)[2]), Cavalieris *monachina*[3]), Caccinis, Rognonis, Herbsts usw. verschiedene Arten von *esclamazione* (*languida, viva, più viva, spirituosa*, bzw. *affettuosa, meno affettuosa* usw.)[4]). (Vergleiche Tabelle XVI, A.) Auch hier tritt wieder deutlich die genetische Wurzel zutage in Caccinis Zurückführung der *accenti* und *esclamazioni* auf zwei Haupttypen der Intonation, nämlich < > < und > <[5]); denn genau dies sind, wie wir später, im dritten Hauptteil, zu beobachten Gelegenheit haben werden, — nur in leichter Modifizierung — die beiden Grund- und Haupttypen aller Intonation und aller Melopöie überhaupt, dieselben Typen, die auch der Musik der Urmenschheit, der primitiven Musik der heutigen Wilden und aller Musik überhaupt als Intonationsschema und melodische Schablone zugrunde liegen. So finden wir also auch hier wieder den entwickelungsgeschichtlichen Faden ununterbrochen fortlaufend. Eine weitere Gruppe accentoartiger kurzer Vorschlags- und Schleiferfiguren, die meist ohne besondere Bezeichnung vorkommen, wie z. B. in Caccinis „Nuove musiche" und „Euridice":


[6]

leiten über zu den *cascate*[7]), die, als abwärtsgehende Läufe, eigentlich schon mehr den freien Passagen als der Portamentoklasse zuzurechnen sind. Den

---

[1]) ibid. Anhang pg. 13, 14, sowie V. f. M. IX, pg. 293.
[2]) Vd. V. f. M. IX, pg. 293 (Chrysander: Lodovico Zacconi usw.).
[3]) Vd. Krebs l. c. pg. 236 ff. und Gschm. pg. 103.
[4]) Cfr. Gschm. pg. 63, 65, 67 ff., 71 ff., 76 und Krebs l. c. pg. 236—238.
[5]) Gschm. ibid. pg. 67 ff.
[6]) ibid. pg. 123. Vgl. A. IV, pg. 198.
[7]) Vd. Winterfeld: Gabrieli II, pg. 130 ff., Dannreuther I, pg. 35—37 und Gschm. pg. 88 ff.

krönenden Abschluß endlich und die höchste Blüte der Vokalkoloratur bilden die freien Passagen (vgl. Tabelle XVI, C), deren tadellose Ausführung in Vokal- wie Instrumentalmusik der Gegenstand sorgfältigen Studiums war[1]). Daß auch hier noch, also auf dem höchsten Gipfel der Diminution, deren Wurzel und Ausgangspunkt: die Tonzerlegung oder -brechung, noch sehr klar in Erinnerung ist, zeigt die Benennung der einfachen Koloraturen als *rotture* bei Zacconi[2]) sowie die Scheidung der Koloraturen nach zwei Klassen: *rotture* und *salti*[3]), (— man erinnere sich an die analoge Scheidung der Instrumentaldiminutionsformen bei Diruta in *groppi, tremoli, gradi buoni e cattivi* und *salti!* —), deren erstere als „einfache" Koloraturen schon von Zacconi als Vorstufe zu den letzteren (als den offenbar höheren, fortgeschritteneren Formen) diesen vorangeschickt werden[4]). Indem wir so also auch hier, bei den Passagen, das Entwickelungsgesetz der fortschreitend immer größeren Intervallschritte zutreffen sehen, ergibt sich damit die im System der italienischen Vokalkoloraturformen sich offenbarende Ordnungs- und Richtungslinie zugleich auch als kontinuierliche, aufwärtssteigende Entwickelungslinie, die in ihrer Tendenz wie in allen einzelnen Phasen sich als vollkommen identisch erweist mit dem von uns bisher formalgenetisch wie historisch als allgemeingültig beobachteten allgemeinen Entwickelungsgesetze überhaupt: auch hier ist die

---

[1]) So z. B. in den Studienwerken des Silvestro Ganassi dal Fontego: Opera intitulata „Fontegara", Venedig 1535 und 1584, Giovanni Bassano: Ricercate, passaggi usw., Venedig 1598, Richardo Rognioni: Libro di passaggi per potersi esercitare nel diminuire terminatamente con ogni sorti d'istrumento usw. Venedig 1592, Diego Ortiz de Toledo: Tratado de glosas sobre clausulas y otros generos de puntos en la musica de violones nuevamente puesto en luz, Rom 1553, Girolamo della Casa da Udine: Il vero modo di diminuir con tutte le sorti di stromenti di fiato e corde e di voce umana, Venedig 1584, Girolamo Diruta: Il Transsilvano. Dialogo sopra il vero modo di suonar organi ed istromenti da penna. Venedig 1593, 1597, Lodovico Zacconi usw. Vgl. ferner die Ausführungen über altitalienisches Passagen- und Verzierungswesen bei Luigi Alberto Villanis: L'arte del clavicembalo, Torino 1901, Fratelli Bocca, pg. 111—222, und die Auszüge, Notenbeispiele usw. aus den obengenannten Studienwerken sowie andern ähnlichen zeitgenössischen und späteren wie z. B. dem von Giovanni Luca Conforto, Cerone, Adrian Petit Coclicus, Hermann Finck, Ottavio Durante, Sethus Calvisius usw. oder Kompositionen von Peri, Marco da Gagliano, Christoforo Malvezzi, Francesco Severi, Cavalieri, Antonio Mortaro u. dgl. bei Goldschmidt: Vokale Ornam. pg. 1—4, 9—13 ff., Kuhn l. c. pg. 89—139, Beyschlag pg. 16—25, 33—49 usw., desgleichen M. f. M. XI, 1879 (Robert Eitner: Hermann Finck über die Kunst des Singens 1556) pg. 129 ff. und 135 ff. (speziell die Notenbeispiele aus Hermann Fincks „Practica musica", Wittenberg 1556, pg. 151 ff.: Schlußformeln mit Koloraturen), ibid. XXIII, 1891, pg. 111 ff. (Goldschmidt: Verzierungen, Veränderungen und Passagen im 16. und 17. Jahrhundert und ihre musikalische Bedeutung usw.), speziell die Notenbeispiele pg. 119—126, ibid. XXIII, 1891 (Eitner: Benedetto Marcello) pg. 198 ff. und endlich V. f. M. VII, pg. 352—393 (Chrysander: Lodovico Zacconi, Notenbeispiele für Passagen usw.).

[2]) Vd. V. f. M. VII, pg. 359 ff.

[3]) ibid. pg. 359, 395.

[4]) ibid. pg. 359 ff.

niederste Stufe die der einfachen Tonwiederholung (*trillo* Caccinis) und der daran sich schließenden übrigen Ausdrucksformen des primitiven Moments, auch hier schließen sich hieran die primär-ästhetisch gegliederten Formen (*gruppo, groppolo* usw.), die schließlich (in den Passagen) zum Übergang der ornamentalen Formeln in die melodische Konstruktion (mit allen Symptomen des architektonischen Moments, also: symmetrische Konstruktion [1]), Parallelismus, architektonische Profilation —: der Akzentsilben [2]), des guten Taktteiles, des Versschlusses, bzw. der Schlußkadenz usw. —) führen. Und auch hier endlich ist der Ansatz- und Ausgangspunkt aller Koloratur die Schlußkadenz, — wie denn Zacconi ausdrücklich als jene Stellen, die den Sänger ganz besonders zur Anbringung von Fiorituren und Passagen einladen, die Kadenzen angibt [3]) und erwähnt, daß manche Sänger „beim Ende der Kantilenen mit den Koloraturen eine Stunde lang aushalten, so daß die andern auf sie warten müssen" [4]), wie weiters bei Luzzasco Luzzaschi die Schwerpunkte für die Anwendung der Verzierungen die Kadenzen, besonders die Schlußkadenz, sind, außerhalb deren die Verzierungen seltener eingestreut werden [5]), und bei Caccini die einfacheren melodischen Stellen, besonders gegen die einzelnen Abschnitte der musikalischen Periode und vollends gar gegen den Schluß des Gesanges zu, sich in Passagen auflösen [6]), welche jedoch die einfachere melodische Führung des Motivs meist deutlich erkennen lassen [7]), so daß sie sich dem Charakter der Variation annähern [8]), (auf dieses variative Moment in der Diminution werden wir weiter unten noch ausführlicher zurückkommen) — und in der Schlußkadenz wieder sind die langausgehaltenen Noten die Ansatzpunkte für die Koloratur. So gestattet z. B. Caccini die Anbringung von Passagen nur auf langen Noten [9]), Pietro della Valle spricht von Giuseppinos *trillo tremolante* über jeder langen Note [10]), und eine Stelle bei Zarlino (Ist. IV, cap. 33) betreffs

---

[1]) Vgl. die Stelle aus Zacconi bei Chrys. l. c. (V. f. M. VII), pg. 352: „Das Ende muß richtig sein und in sich vollendet usw.", sowie die Notenbeispiele ibid. pg. 352 ff.

[2]) Vd. ibid. Notenbeispiele pg. 363—368. Vgl. übrigens die Anmerkung Chrysanders pg. 368.

[3]) ibid. pg. 354. Beispiele solcher aus den Kadenzen herausgewachsenen Passagen vd. ibid. pg. 353—359. Vgl. Tabelle XVI, B.

[4]) ibid. pg. 293.

[5]) Vd. S. I. M. G. IX, pg. 544 (Otto Kinkeldey: Luzzasco Luzzaschis Solomadrigale mit Klavierbegleitung) sowie die eingehenden Ausführungen über Luzzaschis Kolorierungsmethode ibid. pg. 544—550.

[6]) Vd. A. IV, pg. 198. Vgl. auch M. f. M. XI, 1879 (Eitner: Hermann Finck usw.) pg. 151—164 (Notenbeispiele kolorierter Schlußformeln).

[7]) A. IV, pg. 198.

[8]) Vgl. die bereits angeführten Beispiele der Passagen Zacconis und Caccinis sowie M. f. M. XI, 1879 (Eitner: Hermann Finck usw.) pg. 155—164 (Beispiel einer kolorierten Motette aus dieser Periode).

[9]) A. IV, pg. 198.

[10]) Gschm. pg. 35.

der Formulierung von Regeln für die Unterlegung der Texteswort unter die Melodietöne läßt deutlich das Prinzip der Profilation langer Silben durch Melismen erkennen[1]).

Dieser lückenlos geschlossenen Reihe entwickelungsgeschichtlicher Übergangsformen in der italienischen Vokalkoloratur gegenüber fällt freilich der analoge Nachweis für das Gebiet der Instrumentalmusik ungleich dürftiger aus. Immerhin aber sind auch hier solche Zwischenformen nachzuweisen: so in jener wahrscheinlich als Enkel des allzu unklaviermäßigen Caccinischen *trillo* zu betrachtenden, bei Lorenzo Penna (Li primi albori musicali etc. Bologna 1696) beschriebenen, also noch Ende des 17. Jahrhunderts in Verwendung stehenden Form des *trillo* für Tasteninstrumente:


[2]),

(die also als Übergangsform von der Gruppe der Tonwiederholung zur Trillerform, d. i. Tonbewegung auf zwei Stufen, zu betrachten ist) oder in den aus der Vokalmusik übernommenen *accenti:*


,

die bekanntlich noch im 18. Jahrhundert, z. B. in Joh. Seb. Bachs „Klavierbüchlein vor Wilh. Friedem. Bach“ als steigender und fallender Akzent:



vorkommen und — analog den *esclamazioni* (bei Caccini zwei Arten, *languida* und *più viva:*



)

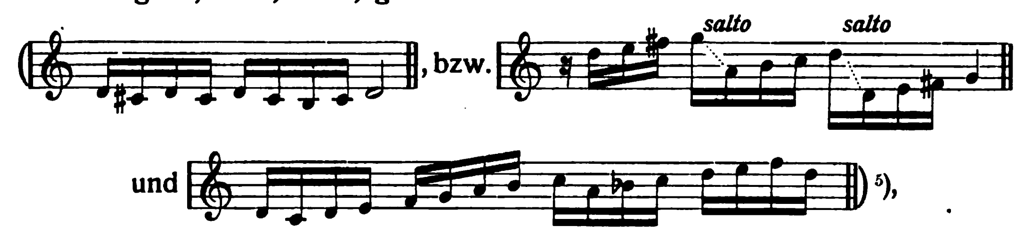
der Portamentoklasse zuzurechnen sind, wozu sie schon die ihnen eigentümliche Anwendung der punktierten Noten: die ihnen von Zacconi zugeschriebene „*vaghezza*“, stempelt[3]). Auch Merulos *tremoletti:*



[4])

[1]) Vd. V. f. M. X, pg. 445, 446. (Kurt Benndorf: Sethus Calvisius als Musiktheoretiker.)
[2]) Vd. ibid. VIII, pg. 373 (Krebs: Girolamo Diruta) und Beyschlag l. c. pg. 68.
[3]) ibid.
[4]) Vd. ibid. pg. 338—344 (Notenbeispiele).

und ähnliche Formen bei Diruta usw.[1]) dürfen vielleicht als Übergangsform, und zwar von der Triller- zur Portamentogruppe, aufgefaßt werden. Daß endlich dem in der *minuta* liegenden Übergangsmoment von den entwickelungsgeschichtlich niederen Diminutionsformen der *groppi, tremoli* usw. zu den höheren der weiter ausgesponnenen freien Passagen und Fiorituren, deren Typus ebenfalls in nichts von denen der Vokalmusik sich unterscheidet, (— vgl. Tabelle XV, III —)[2]) auch historisch ein analoges Übergangsstadium von der rein äußerlich „koloristischen" Anwendung der niederen Diminutionsformeln zu einem Über- und Aufgehen in die architektonisch konstruierte Passage, also in den Melodiekörper selbst, entspricht, bezeugt der Fortschritt von Merulo[3]) zu Frescobaldi: während ersterer häufig noch die Diminutionen ganz nach Koloristenart anwendet, also rein äußerlich, bloß als Aufputz, ohne organischen Zusammenhang, steht bei letzterem keine Figur zweck- und nutzlos da, alles ist motivisch verwertet und ausgemünzt[4]), die Diminution also organisch in die Melopöie resorbiert. Frescobaldis Schatz von Koloraturformeln ist nicht groß; *trillo, salto, grado*:




Formeln wie:




sind die Elemente, aus denen er seine Gänge und Wendungen wie:



[1]) Vgl. Kuhlo pg. 38 und 42.

[2]) Zusammengestellt nach Wasielewski pg. 27 ff., 54 ff., 66 ff. (Notenbeispiele) usw.

[3]) Für die Melopöie der venezianischen Schule bis Giov. Gabrieli vd. Notenbeispiele bei Leichtentritt: Gesch. d. Mot. Kap. VII. Vgl. auch Ri. II, pg. 465 ff. u. Farrenc II. Bd.

[4]) Seiff.-Weitzm. pg. 132.

[5]) ibid. pg. 134 ff.

[6]) Dannreuther I, pg. 45—47 ff. Vgl. Beyschlag pg. 62.


[1]

aufbaut, — trotzdem besteht infolge der Eleganz und Noblesse seiner Koloratur zwischen ihm und den deutschen Koloristen ein derartiger Unterschied, daß diese sich gegen ihn wie geschmacklose Barbaren ausnehmen[2]). Die vorstehend angeführten Beispiele mögen genügen, wenigstens in flüchtigen Umrissen anzudeuten, wie also auch in Italien die Instrumentaldiminution ganz aus der Vokalmelopöie hervorging, wie sich die Verzierungen noch im 17. Jahrhundert an den Gesang anlehnten, und wie ein prinzipieller Unterschied zwischen Gesangs- und Instrumentalmusik nirgends wahrzunehmen ist, wie vielmehr im wesentlichen bei beiden dieselben Verzierungen, dieselben Kadenzierungs- und Passagenformen vorhanden sind[3]). Und was hier von Deutschland und Italien wenigstens flüchtig skizzenhaft anzudeuten versucht worden ist, gilt — soviel kann schon jetzt den nachfolgenden Ausführungen vorweggenommen werden — auch für sämtliche übrigen Kulturvölker[4]): für die ganze Instrumentalmusik des 16. Jahrhunderts ist typisch die Übertragung von kirchlichen und weltlichen Gesängen auf das Instrumentalspiel und die Einfügung von Gängen und Figuren. Frankreichs Orgel- und Klaviermusik z. B. (wie u. a. die Motetten, Chansons und Tänze bei Attaignant)[5]) besteht durchwegs aus ausgezierten Übertragungen vokaler Sätze, und das Verfahren, solche Auszierungen vorzunehmen, unterscheidet sich prinzipiell in nichts von dem in Deutschland, Spanien und Italien üblichen[6]): das „Absetzen" eines Stückes geschieht durch Auflösen langer Töne des Originals in verschiedene kürzere nach Art des Paumannschen Organums und durch Einschiebung von zur

[1]) A. IV, pg. 458, 460, 462 ff., Seiff. Weitzm. pg. 134 ff. Vgl. auch Farrenc II. Bd., sowie die von Fr. X. Haberl herausgegebene Auswahl von Orgelkompositionen Frescobaldis, Leipzig, Breitkopf & Härtel, Hawkins II, pg. 624 ff. usw.

[2]) A. IV, pg. 454.

[3]) Krebs l. c. (V. f. M. VIII) pg. 373.

[4]) Vd. die zahlreichen Notenbeispiele bei Ri. II, Kap. XXI, § 71, pg. 445—459, und § 72, pg. 462—473, Beyschlag pg. 11—14 und Ritter: Die Coloristen usw. (Allgemeine musikal. Zeitung 1869, Nr. 38.)

[5]) Vd. M. f. M. II, 1870 (Eitner: Französische Drucke von Pierre Attaignant 1530, 1531), pg. 122 ff. Vgl. ibid. VII, 1875 (Eitner: Tänze vom 15.—17. Jahrhundert) Notenbeilage.

[6]) Seiff.-Weitzm. pg. 52.

Verzierung dienenden raschen Tongruppen[1]). In Spanien trifft man in gleicher Verwendung die *glossas* und *aleados*, die Einführung von drei oder sechs Noten entsprechend unserem Triller, Mordent und Doppeltriller[2]). In England verwenden die Virginalspieler, z. B. Bird, Bull, Gibbons, Peter Philips, Thomas Morley usw. ihre *„division“*, wie sie die Diminution nennen, zu Variationsformen analog den *differencias* der Spanier und den *partite sopra aria* der Italiener. (Man beachte übrigens hierbei die Analogie mit dem *cantus supra librum* der Déchantisten, dem *contrapunctus ex mente* usw.; hier wie dort entsteht eine neue melopöische Technik — hier die kontrapunktische: *discantus*, Heterophonie, dort die Diminution, Koloratur — aus dem freien Abschweifen der individuellen Subjektivität, hier wie dort tritt ein unzertrennlich inniger genetischer Zusammenhang dieser neuen melodischen Technik mit der Variation zutage. Es bestätigt sich also auch hier wieder jenes Entwickelungsgesetz, das zu konstatieren wir bereits des öfteren Gelegenheit hatten: daß nämlich parallele Entwickelungsprozesse und -stadien auch die gleichen Symptome zeigen, — wie dies denn auch die beiden erwähnten analogen Bezeichnungen anzudeuten scheinen.) Diesem Charakter der Variation gemäß erscheinen denn auch in der altenglischen Klaviermusik, z. B. bei Bird, Philips, Morley, im Fitzwilliam-Virginalbook[3]) usw. die Verzierungen nicht als äußere Zutaten, sondern sind als prägnante Motive organisch mit dem ganzen Stimmengeflecht verbunden und innig mit dem Gefüge der Harmonien verschmolzen[4]). Trotzdem — oder vielleicht besser: eben deshalb — läßt sich auch hier schon aus dem in ihnen überall zutage tretenden Streben nach Verlängerung des Klanges[5]) die gemeinsame genetische Wurzel: wahrscheinlich der Orgelmordent[6]), unschwer erkennen, wie denn auch in der „Parthenia“ (1611)[7]) das Hauptverzierungsmotiv:



diesem Typus angehört[9]).

---

[1]) Ritter I, pg. 58. Vgl. Eitner M. f. M. XIV, 1882, pg. 151 ff. und ibid. II, 1870 (Raimund Schlecht: Ein Beitrag zur ältesten Klavierliteratur).

[2]) Dannreuther, introduct. pg. IX.

[3]) The Fitzwilliam Virginalbook, edited from the original manuscript by J. A. Fuller Maitland and William Barclay Squire. 2 vols. Leipzig und London 1899, Breitkopf & Härtel, und zwar z. B. I, pg. 188, 352, 406; II, pg. 57.

[4]) Seiff.-Weitzm. pg. 59.

[5]) Vgl. Kuhlo pg. 44.

[6]) ibid. pg. 43.

[7]) Parthenia, or the maydenhead of the first musicke etc. London 1611.

[8]) Vd. Dannreuther I, pg. 18.

[9]) Vgl. V. f. M. 1886, pg. 67 (bezüglich altenglischer Mordente) und Dannreuther I, pg. 17—32.

Dasselbe Bild der Melopöie wie in der Klaviermusik bietet sich auch in der Lautenmusik. Da die Orgel als das vollkommenste Instrument galt und dem 16. Jahrhundert für alle andern Instrumente vorbildlich war, mußten diese auch ganz ähnlich wie sie behandelt werden, wie denn u. a. z. B. Agricola[1]) dies ausdrücklich verlangt[2]). Demgemäß unterscheidet sich auch die Melopöie der Lautenmusik in nichts Wesentlichem von der übrigen Instrumentalmusik, wie dies ein Vergleich der Lieblingsformeln und -passagen der Lautenmusik mit denen der übrigen Instrumentalkoloratur beweist. (Vgl. Tabelle XVII, A)[3]). Ansatzstelle und Ausgangspunkt der Koloratur ist auch hier die Kadenz. Hier entwickelt sich allmählich jener reiche Schatz von Diminutionsformeln, wie sie vom 15. Jahrhundert ab in der Lautenmusik immer üppiger emporsprießen und deren Haupttypen durch die Namen gewisser Lieblingsmanieren bezeichnet werden; so in der französischen Lautenmusik des 16. und 17. Jahrhunderts[4]) die *battements*, *ports de voix*, *passages*, *tremblements*, *martellements*, *addoucissements*, *flattements*, *graces*, *charmes*, *ravissements*, *mignardises* usw. Mersennes[5]), und nicht minder in der italienischen Lautenkoloratur[6]),

---

[1]) Martin Agricola: Musica instrumentalis, Wittenberg 1545.

[2]) Kuhlo pg. 35. Bezüglich der Instrumentalschulen des 16. Jahrhunderts vd. die bereits oben zitierten Zusammenstellungen und Literaturangaben bei Kuhlo und Beyschlag.

[3]) Zusammengestellt nach Wasielewski l. c. (Notenbeispiele für Lautenmusik), V. f. M. VII, pg. 309, 333 ff. (Ernst Radecke: Das deutsche weltliche Lied in der Lautenmusik des 16. Jahrhunderts) und Janet Dodge: Ornamentation as indicated by signs in lute tablature (S. I. M. G. IX, pg. 318 ff.) speziell pg. 320, 329 ff., 334 ff. (Notenbeispiele). — Betreffs Lautensatzes und -tabulaturen vd. Erneste David & Mathis Lussy: Histoire de la notation musicale, Paris 1882, livre VI, chap. III, pg. 139 ff., speziell pg. 143—148 (Notenbeispiele von Lautenmelodien).

[4]) Vgl. Riv. mus. V, 1898, fasc. IV, pg. 637 ff. und VI, 1899, fasc. I (Michel Brenet: Notes sur l'histoire du luth en France), ibid. XIV, 1907, pg. 790 ff. (Oscaro Chilesotti: La chitarra francese), S. I. M. G. VIII, pg. 254 ff. (Henri Quittard: L'„hortus musicarum" de 1552—1553 et les arrangements de pièces polyphoniques pour voix seule et luth), ibid. IX, pg. 62 ff. (Oscar Chilesotti: Notes sur le guitariste Robert de Visée). — Oscar Chilesotti: Jean Baptiste Besard et les luthistes du XVI. siècle (in Congrès international d'histoire de la musique usw., Paris 1900, documents, mémoires et voeux, éd. par M. Jules Combarieu) pg. 185 ff., Land: Het luitboek van Thysius pg. 233 ff. (zelfstandige luitmuziek), Ri. II, Kap. XXI, § 71, pg. 445 ff., Beyschlag pg. 12 ff. usw., vor allem die ungemein instruktiven Notenbeispiele französischer Lautenmusik des 15., 16. und 17. Jahrhunderts in all den genannten Arbeiten sowie S. I. M. G. VII, pg. 194 (Tobias Norlind: Zur Geschichte der Suite) ex 18. Jahrhundert.

[5]) Mersenne: L'harmonie universelle, Paris 1636 (1637) tome I, livre 1, pg. 13.

[6]) Vgl. M. f. M. VIII, Nr. 10 (Über die Lautenbücher des Abondante detto del Pestrino 1536, 1548 und 1787), Riv. mus. IX, 1902, pg. 36 ff. (Oscaro Chilesotti: Note circa alcuni liutisti Italiani della prima metà del Cinquecento) und ibid. IX, pg. 233 ff. sowie XV, 1908, pg. 753 ff. (Chilesotti: Il primo libro di liuto di Vincenzo Galilei), speziell Notenbeispiele ab pg. 756 ff. — S. I. M. G. IV, pg. 382 ff. (Chilesotti: Francesco da Milano, liutista della prima metà del secolo XVI). — ibid. VII, pg. 175 ff. (Tobias Norlind: „Zur Geschichte der Suite") Lautentabulaturbeispiele von Castelione, Antonio Rotta. — Ri. II, Kap. XXI, § 71, K. B

deren Wesen Praetorius[1]) durch die einem zeitgenössischen italienischen Autor entlehnten Worte charakterisiert: „*hora con botte e repercossi dolci, con passagio largo et hora stretto e raddoppiato, poi con qualche sbordonata, con belle gare e perfidie, repetendo o cavando le medesime fughe in diverse corde e lochi, in somma con lunghi gruppi e trilli e accenti a suo tempo intrecciare le voci, che dia vaghezza al concerto e gusto e diletto all' uditore*"[2]), wie endlich auch in der deutschen Lautenmusik[3]). Und auch der weitere Entwickelungsgang verläuft hier ganz wie in der übrigen zeitgenössischen Instrumentalmusik; nachdem die Koloratur bis auf die äußerste Spitze getrieben worden ist, — also parallel dem Verzierungswesen der deutschen Koloristenschule zu Ende des 16. Jahrhunderts —, verschwinden die vorher bis zur Überladung angewandten „Läufflein und Koloraturen" aus den Tabulaturen, bzw. Schriften Krengels, Waisselius', Haynhofers, Fabricius' usw. allmählich immer mehr, und nur Verzierungen kleinerer Art bleiben noch bestehen, vor allem an den Schlüssen der einzelnen Teile, wie denn besonders gern Krengel daselbst kleine Verzierungen und Schleifer anzubringen liebt[4]). Auch hier tritt wieder der genetische Zusammenhang mit der Variation zutage, insofern die kleinen Verzierungen, die den harmonischen Gang des Ganzen nicht stören, bestehen bleiben und der Ausgangspunkt für eine sich im 17. Jahrhundert bildende Art von Variationsform werden[5]). So sind es denn immer wieder die Kadenzen, an denen jede neue melodische Bildung zuerst auftritt, an denen jede Umgestaltung der Melopöie einsetzt und am frühesten Stiländerungen zutage treten.

Damit hängt es denn auch zusammen, daß die Kadenzen am frühesten selbstverständlich und als Gemeinplatz, als veraltet empfunden werden, um durch neue, dem jeweilig herrschenden Zeitgeschmack mehr angepaßte, ersetzt zu werden. Auch an unserer neueren Musik kann man diesen Prozeß des

---

pg. 131—134 (Notenbeispiele italienischer Lautentabulaturen bei Chilesotti: Le alterazioni cromatiche nel secolo XVI). — Beyschlag l. c. usw.

[1]) Michael Praetorius: Syntagma musicum. Wittenberg 1615, bzw. Wolfenbüttel 1619.

[2]) Bei A. III, pg. 438.

[3]) Vgl. vor allem: D. d. T. i. Ö. XVIII. Jahrgang, II. Teil, Bd. 37: Österreichische Lautenmusik im 16. Jahrhundert.... Bearbeitet von Adolf Koczirz. Wien 1911, ferner Oscar Chilesotti: Da un codice Lautenbuch del Cinquecento. Leipzig 1890, Breitkopf & Härtel. 8°. M. f. M. I, Heft 7—8, pg. 21 ff. (Eitner: „Dreistimmige Liedlein" aus Arnold Schlicks Tabulaturen 1512), ibid. XVII, 1885, pg. 32 ff. (Wilhelm Tappert: Philipp Hainhofers Lautenbücher 1603), ibid. XVIII, 1886, pg. 101 ff., speziell pg. 107 (Tappert: Die Lautenbücher des Hans Gerle). — A. III, pg. 428 ff. (Lautenbücher von Wolf Heckel, Kargel, Krengel). — Riv. mus. I, 1894, pg. 48 ff. (Di Hans Newsiedler e di un' antica intavolatura tedesca di liuto). — S. I. M. G. VII, pg. 179 ff. (Nordlind l. c.). — K. B. pg. 128—131 ff. (Notenbeispiele deutscher Lautentabulaturen bei Chilesotti: Le alterazioni usw.).—Ri. II, pg. 460 ff. — Beyschlag pg. 11—14 usw.

[4]) Ernst Radecke l. c. V. f. M. VII, pg. 306.

[5]) ibid. pg. 313.

frühzeitigen Verwelkens und Abblühens der Kadenzen sehr deutlich beobachten: so sind für unser modernes Gefühl die Schlüsse der Bellini, Donizetti, der meisten älteren Verdiwerke, ja selbst des Anfangs-Wagner (Rienzi, Holländer, Tannhäuser, zum Teil selbst noch Lohengrin) veraltet, und daß dasselbe bezüglich vieler Schlußstellen in Werken Haydns, Mozarts, selbst Beethovens gilt [1]), braucht nicht weiter ausgeführt zu werden. Auch hier also, in der Diminution, begegnet man der gleichen Erscheinung: die uralte gregorianisch-periheletische Melopöie, die im *discantus* und der weiteren Entwickelung der Polyphonie allmählich immer mehr und mehr zu stereotypen, fertigen, starren Formeln versteinerte, ist durch die jahrhundertelange Übung dem Gehör allmählich so vertraut geworden, daß ihre Kadenzen und Klauseln schließlich als selbstverständlich empfunden wurden. In den ersten Jahrhunderten der Kontrapunktik, da noch die Art der Fortbewegung der Melodie gerade das Wesentliche war und das eigentliche Gebiet musikalischer Erfindung bildete, auch schon kontrapunktische Rücksichten allein die genaue rhythmische und melodische Regelung der Tonschritte erforderten, wurden alle diese Wendungen und Tongänge noch ausführlicher aufgezeichnet [2]), wie uns denn noch bei den Niederländern die alten Formeln, aus denen später durch entsprechende Verkleinerung der Notenwerte unsere heutigen Verzierungstypen wie Triller [3]), Gruppo [4]), Mordent, Gruppetto, Vor- und Nachschlag, Schleifer usw. entstanden, zu kontrapunktischem Stimmenflechtwerk in schweren, starren Pfundnoten versteinert, entgegentreten:



im selben Maße aber, als diese Formeln immer selbstverständlicher sowie für die Komposition unwesentlich geworden waren und, da sie den Sängern seit Jahrhunderten im Ohre lagen und ihnen die Schablone für jegliche melodische Erfindung, ganz besonders von Verzierungsformeln, abgaben, sich schließlich ganz von der Kadenz, aus der sie hervorgegangen waren (— man

---

[1]) Wenn Eduard Hanslick („Die moderne Oper", Berlin 1875, pg. 281) bemerkt, daß die Schlüsse der Prüfstein der Erfindungskraft eines Komponisten seien, so kann man dem hinzusetzen: daß sie auch die charakteristischen Wahrzeichen der jeweiligen Kunstepochen sind.

[2]) Vgl. die ausführliche Besprechung dieses Prozesses bei Kuhlo pg. 30, mit dessen Darstellung sich die vorliegende Auffassung deckt.

[3]) Über den doppelten Ursprung des Trillers vd. Kuhlo pg. 41.

[4]) Betreffs der engen Verwandtschaft von Triller und Gruppo sowie des Abschlusses ihrer entwickelungsgeschichtlichen Laufbahn durch die endliche Verschmelzung beider zum modernen Triller vd. Kuhlo pg. 41 und 43.

vergleiche die vorhin angeführten Beispiele bei den Niederländern, Spaniern, Deutschen, Engländern usw. —) loslösten und als fixe, fertige melodische Gebilde rein äußerlich überall dort als Aufputz angebracht werden konnten, wo man das Bedürfnis nach Verzierung empfand, — im selben Maße wurde auch ihre Aufzeichnung immer mehr als überflüssig empfunden und ihre Ausführung, — wenn auch unter gewissen Kautelen, wie dies die diesbezüglichen Vorschriften Caccinis (in seinen „Nuove musiche"), Ottavio Durantes („Arie devote") und Marco da Gaglianos usw. bezeugen — mehr oder weniger der Geschicklichkeit und dem Geschmacke der Sänger überlassen[1]). So erklärt es sich, daß die Aufzeichnung koloratur- und verzierungsartiger Wendungen vom 15. Jahrhundert bis zum 16. hin immer spärlicher wird, um so mehr, da durch das Profilationsprinzip die Indikation für die Anwendung von Verzierungen, in den Kadenzen und Klauseln der in der praktischen Überlieferung fortlebenden gregorianischen Melopöie aber die Schablone für die melodische Gestaltung dieser Verzierungsformeln gegeben war[2]), zudem auch deren Bewegung und das Verhältnis ihrer Tonschritte zu den übrigen Stimmen durch die Kontrapunktgesetze geregelt wurde[3]). Der nächste, unmittelbarste Ausdruck dieser Tatsache war der, daß man an diesen Formeln gewisse Haupttypen unterschied, deren jeder einen eigenen Namen erhielt. Solange diese melodischen Gebilde improvisierte Schöpfungen der Subjektivität der Sänger, also der künstlerischen Individualität, waren, bestand kein Anlaß zu einer Klassifizierung dieser Formen; anders aber gestaltete sich die Sache, als beim Erstarren und Versteinern dieser Klauseln sich gewisse allgemeine Hauptschemata und gemeinsame Grundtypen herauszukristallisieren anfingen: hier lag es nahe, das Gemeinsame verschiedener Formen herauszugreifen und unter einem besonderen Namen festzuhalten. So erscheinen denn auch in der Tat vom Ende des 16. Jahrhunderts ab diese Namen für einzelne Formeltypen immer zahlreicher, wie wir ja auch vorhin einige der bekanntesten in flüchtiger Aufzählung vorübereilen sahen und weiter unten noch eingehender kennen lernen werden. Es war dann nunmehr nur noch der nächste und letzte Schritt zu machen: jeder solchen durch einen besonderen Namen abgegrenzten fertigen Formel auch ein besonderes graphisches Zeichen zu geben und damit diesen Versteinerungsprozeß abzuschließen. In der Tat setzt denn auch gleichzeitig mit dem Auftreten besonderer Bezeichnungen das eigener semeiographischer Typen ein. So begegnet man im Buxheimer Orgelbuch Zeichen für den Mordent, die dann wieder vorbildlich werden für ähn-

[1]) Vd. ibid. sowie pg. 33. Vgl. auch V. f. M. 1889 (Emil Vogel: Marco da Gagliano) l. c.

[2]) Vgl. Kuhlo pg. 31, sowie Dannreuther: introduct. pg. XIII/XIV, mit denen (in dieser Auffassung der Verzierungsformeln als versteinerter Rudimente des gregorianischen Gesanges) die vorstehenden Ausführungen sich in vollkommener Übereinstimmung befinden.

[3]) Vgl. die ausführlichen diesbezüglichen Erörterungen in Bellermanns „Kontrapunkt" l. c.

liche Zeichen bei Kotter, Kleber, Buchner usw.[1]); auch für Tonerhöhung hat die ältere deutsche Orgeltabulatur ihre eigenen Zeichen[2]). Auch in der italienischen Instrumentalmusik, in der — allerdings ausgeschriebene — Verzierungen nach Art des Amerbachschen Mordenten, wie z. B. die *tremoli* und *tremoletti* Claudio Merulos:




eine so große Rolle spielen, findet man solche Zeichen, so bei Claudio Merulo und Frescobaldi[4]), sowie bei des ersteren Schüler Girolamo Diruta in dessen Transsilvano[5]); in der italienischen Vokalmusik ist der erste derartige Versuch der Emilio del Cavalieres in seiner „rappresentazione" usw.[6]). Bei den Engländern ist es Benjamin Cosens Ms. Virginalbook, in dem man die ältesten Beispiele einer Art von Stenographie zur Bezeichnung musikalischer Verzierungen antrifft[7]); ebenso zeigt das Fitzwilliam-Virginalbook und die „Parthenia" solche Sigel in reichlicher Anwendung. Welche Ausdehnung ihre Anwendung in den Werken des 17. und 18. Jahrhunderts, z. B. u. a. bei den Gaultiers, Mersenne, D'Anglebert, Rameau, Reinken, Sweelinck usw. findet[8]), ist allbekannt und braucht hier nicht weiter erörtert zu werden. Entwickelungsgeschichtlich ist diese ganze Semantik insofern bedeutsam, als sie auf das deutlichste illustriert, wie die aus den Koloraturen und Fiorituren der Diminution herausgewachsenen Verzierungen sich schließlich gänzlich losgelöst haben, und symptomatisch ist für die Wandelung des Begriffes der Verzierung, der mit der neueren Musik sich vollzogen hat, insofern hier eine gewisse Äußerlichkeit und Formelhaftigkeit der Verzierungen, eine nur mehr lockere Verbindung zwischen Melodie und Verzierung charakteristisch ist, im Gegensatz zu der melodieändernden Verzierungsmethode des 16. Jahrhunderts mit ihrer innigen, organischen Verwachsenheit von Melodie und Verzierung[9]).

---

[1]) V. f. M. V, pg. 33 (Paesler: Das Fundamentbuch usw.), Kuhlo pg. 35, 36.

[2]) Seiff.-Weitzm. l. c. pg. 12 und Paesler l. c.

[3]) Kuhlo pg. 38.

[4]) Vd. Farrenc II. Bd.

[5]) Vgl. Kuhlo pg. 38 und 42, sowie V. f. M. VIII, pg. 352 (Krebs l. c.).

[6]) Rappresentazione di anima e di corpo. Nuovamente posta in musica dall signor Emilio del Cavaliere per recitar cantando, data in luce da Alessandro Guidotti Bolognese, Roma 1600; vd. Kuhlo pg. 42 und Krebs l. c. V. f. M. VIII, pg. 352. Vgl. auch Baini: Memorie storico-critiche etc., Rom 1828, pg. 85.

[7]) Dannreuther introd. pg. IX.

[8]) Vd. Kuhlo pg. 37 und 50 ff.

[9]) ibid. pg. 43.

Daß endlich, — um die bisher durchgeführte entwickelungsgeschichtliche Parallele zum Abschluß zu bringen, — auch hier, an den aus der Diminution hervorgegangenen Formeln, sich derselbe Prozeß der schließlichen organischen Resorption in die Melopöie vollzieht, wie dies bei den gregorianischen Melismen der Fall ist, dies beweist am besten die Tatsache, daß gewisse in die Instrumentalmusik herübergenommene ursprüngliche Gesangsverzierungen, z. B. die sogenannten Akzente der Lauten- und Klaviermusik des 17. Jahrhunderts wie *ports de voix, sanglots, accents* usw., die in Benennung und Ausführung auf frühere vokale Diminutionsformen zurückweisen, mit der Zeit den Charakter der Verzierung verloren und in die Melodie aufgenommen wurden, wovon Spuren noch an unserem langen Vorschlag zu bemerken sind, bei dem später meist nur die Art seiner Notierung an seine ursprüngliche Bedeutung erinnert[1]). Der letzte Akt dieses Prozesses allmählicher Resorption der Ornamente in die musikalische Architektonik vollzieht sich in der Gegenwart, in der wir deutlich miterleben und beobachten, wie der letzte Rest der auf uns noch aus der Diminutionsperiode herübergeretteten ornamentalen Formeln, wie z. B. der Doppelschlag, ausgeschrieben und so in die melodische Gesamtstruktur rhythmisch wie melodisch aufgesogen wird[2]). (Vgl. z. B. die ausnotierten Doppelschläge in Wagners „Tristan“ —: Isoldens Liebestod — oder „Götterdämmerung“ —: Gunters Ansprache an die Mannen — usw.)

---

[1]) ibid. pg. 40 ff.

[2]) Es ist offenkundig ersichtlich, daß der von Kuhlo l. c. pg. 41 angeführte zweite Gesichtspunkt: der „umgekehrte Fall, daß gewisse Diminutionsformen bei ihrem Übergang in die Instrumentalmusik zu Verzierungen werden“, wie *trillo* und *gruppo,* sich auf den ersten Gesichtspunkt reduzieren läßt, wenn man die Entwickelung beider bis in die Gegenwart verfolgt. Es erweist sich dann, daß an beiden nunmehr sich dasselbe Geschick vollzieht, das zweieinhalb Jahrhunderte früher die Akzentgruppe betroffen hat.

## 2. Kapitel.

### Die Entwickelung der neueren Melopöie seit dem 16. Jahrhundert.

Nachdem im vorstehenden versucht worden ist, Wesen und Tendenz der Diminution wenigstens in den allergröbsten Umrissen zu skizzieren und so den allgemeinen Rahmen abzustecken, innerhalb dessen sich die auf dieser Basis begründete weitere Entwickelung der Melopöie bewegte, ist es nunmehr unsere nächste Aufgabe, diese weitere Entwickelung wenigstens in ihren Hauptphasen durch die letzten vier Jahrhunderte bis in die Gegenwart herauf in den verschiedenen Ländern zu verfolgen. Wir nehmen daher den im vorigen Kapitel unterbrochenen Faden der historischen Reihenfolge wieder auf und kehren zum Ausgangspunkt unserer Exkursion, zur Vokalmelopöie des 15. Jahrhunderts, zurück.

In Italien übernehmen die Frottolisten[1]) und nach ihnen die Madrigalisten[2]) von den Niederländern das Erbe der alten Melopöie: in ihren Gesängen begegnen uns die wohlbekannten typischen Kadenzen, Melismen und Klauseln der Niederländer. (Vd. Tab. XVIII. A. B.[3])) Und nicht bloß, daß die bekannten Lieblingskadenzformeln der Frottolisten des 15. Jahrhunderts, wie z. B.:

 [4])

[1]) Vgl. V. f. M. II pg. 427 ff. (Rudolf Schwartz: Die Frottole im 15. Jahrhundert). — Antonio Cappelli: Poesie musicali dei secoli XIV, XV e XVI. Bologna 1868. — Oscaro Chilesotti: Canzonette del Seicento con la chitarra. Riv. mus. XVI, 1909, pg. 851 ff. — Notenbeispiele von Frottole außer bei Schwartz l. c. pg. 433 ff. noch bei A. V, pg. 530 ff., Riv. mus. I, 1894, pg. 450 ff. (Oscaro Chilesotti: Una canzone celebre nel Cinquecento), Kiesewetter: Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesangs. Leipzig 1841. (Musikbeilagen pg. 14 ff. – 21.)

[2]) Vd. V. f. M. VIII, pg. 449 ff. (Peter Wagner: Das Madrigal und Palestrina). — P. I. M. G. IV. Beiheft, Leipzig 1902 (Theodor Kroyer: Die Anfänge der Chromatik im italienischen Madrigal des 16. Jahrhunderts). — Alfred Wotquenne Platteel: Chansons Italiennes de la fin du XVI. siècle pour 4 voix mixtes, Leipzig, Breitkopf & Härtel. — M. f. M. VI, 1874, pg. 146 ff. (Beispiele zu Palestrinas ricercari sopra li toni von A. G. Ritter). — ibid. VIII, 1876, pg. 165 ff. (Georg Becker: Aus meiner Bibliothek) Notenbeilage am Schlusse (Madrigal von Alfonso Fontanello). — Kiesewetter l. c. Musikbeilage pg. 22–64 (Madrigale von Cyprian de Rore, Costanzo Porta usw.). — Hawkins: general history usw. vol. I, pg. 423 ff. — Winterfeld: Gabrieli III, Notenbeispiele. — Vgl. ferner noch Ri. II. Bd., Kap. XX, § 70, pg. 421 ff. und Leichtentritt: Gesch. d. Mot. Kap. VI, sowie Hugo Leichtentritt: Claudio Monteverdi als Madrigalkomponist. S. I. M. G. XI, pg. 255 ff. — Eugen Schmitt: Zur Geschichte des italienischen Continuomadrigals im 17. Jahrhundert. ibid. XI, pg. 509 ff. — Gschm., Beyschlag l. c. usw.

[3]) Zusammengestellt nach A. IV, pg. 242 und V, pg. 530 ff., Winterfeld l. c. (Notenbeispiele) und V. f. M. VIII, pg. 461 ff.

[4]) Vd. V. f. M. II, pg. 454 (Rudolf Schwartz l. c.).

niederländischen Melopöietypus zeigen: auch Bau, Technik und Anwendung ihrer Melismen sind ganz die gleichen (so z. B. Akzentprofilation[1]) oder melismatische Profilation der Versschlüsse[2]) usw.) In wieweit in der Melopöie der Frottolisten auch die Einwirkung der Instrumental-, speziell der Lautenmusik, sich geltend macht, — wie denn zahlreiche Läufe und Passagen, z. B.:



tatsächlich etwas ungemein Lautenhaftes haben[3]), und auch ihr Gebrauch zu Variierungszwecken (wie z. B. in folgendem Beispiel von Philippus de Luranus:



[4]))

auf das Vorbild der Diminution hinweist, — hierauf sowie auf die analogen Fälle bei den Madrigalisten[5]), in der römischen Schule[6]) usw. kann hier nicht näher eingegangen werden.

Die italienische Diminution und Koloratur des 16. und 17. Jahrhunderts ist schon im vorigen Kapitel erörtert worden, und es braucht daher hier nicht neuerlich auf sie eingegangen zu werden; nur sei im Vorübergehen auf eine neuerliche auffallende entwickelungsgeschichtliche Parallele hingewiesen, die sich zwischen der Entwickelung der Musik in dieser Periode und der in der gregorianischen Epoche ergibt. Im Auftreten der Koloratur des 16. bis 17. Jahrhunderts nämlich, bzw. in der Entstehung des rezitativisch-deklamatorischen Stils des italienischen Musikdramas am Ende des 16. Jahrhunderts, wiederholt sich in frappanter Analogie dieselbe Reihenfolge entwickelungsgeschichtlicher Phasen wie im gregorianischen Gesang. Wie nämlich dieser ursprünglich mit seiner syllabisch akzentuierenden, rezitativischen Melopöie als Reaktion gegen die bis zu maßlos übertriebener Koloratur entartete Melismatik des ambrosianischen und orientalischen Kirchengesangs auftritt, genau

---

[1]) Vd. ibid. pg. 433, 434, 436, 438.

[2]) Vd. ibid. pg. 438, 439.

[3]) ibid. pg. 463.

[4]) ibid.; andere Beispiele ibid. pg. 463 ff.

[5]) Vgl. V. f. M. IX (Rudolf Schwartz: Hans Leo Haßler unter dem Einflusse der italienischen Madrigalisten) pg. 51: Orgelpunkte in Madrigalen Haßlers.

[6]) Als Beispiele für die Melopöie der römischen Schule vd. die im Kirchenmusikalischen Jahrbuch (redigiert von Franz Xav. Haberl, Regensburg, Friedrich Pustet) 1886—1907 als Notenbeilagen enthaltenen Partiturbeispiele von Nanini, Palestrina, Soriano, Luca Marenzio, Lodovico da Vittoria usw., z. B. 1886: pg. 1—22 und pg. 61 ff. (Giov. Francesco Anerio: Missa brevis quattuor vocum, aus „Sacrarum cantionum libri V" u. dgl.), ibid. 1888, pg. I—XXIV (Giovanni Cruce: Missa prima sexti toni quinque vocum) usw. Endlich Ri. II, Kap. XXI, § 70, pg. 421 ff. und A. V. Bd.

so ist auch die Entstehung der Oper eine Reaktion, ein Protest gegen die bis zur Maßlosigkeit gesteigerte Koloraturtechnik der Diminutionsperiode; wie dort aus der anfänglich streng syllabisch rezitierenden psalmodischen Melopöie allmählich immer mehr und mehr sich die musikalische Melodie, die Melismatik, losringt, aufblüht und sich ausbreitet, bis sie schließlich zu rein äußerlichem, die eigentliche Melodie wie ein Unkraut üppig überwucherndem und erstickendem Schnörkelkram entartet, genau so gelangt auch die anfänglich streng syllabisch-deklamatorische Melopöie[1]) des italienischen Musikdramas[2]) sehr bald zu jener rein virtuosenhaft äußerlichen Technik glitzernder Läufe und Passagen, von denen die Opernmusik des 17. und 18. Jahrhunderts strotzt[3]), und wie dort ist auch hier der Ausgangspunkt und Träger der Melismatik die Kadenz, wiederholen sich auch hier alle einzelnen Phasen und Symptome dieses Entwickelungsprozesses in derselben Reihenfolge und mit derselben Treue, wie dies an einigen der auffälligsten Beispiele im vorigen Kapitel wenigstens skizzenhaft andeutungsweise zu veranschaulichen versucht wurde. Daß die Entstehung des Sologesanges[4]), wenn man sie auch nicht direkt als Ursache und *conditio sine qua non* des Kunstgesanges bezeichnen kann[5]), dennoch natürlich für dessen Entwickelung mächtig fördernd sein mußte, da der Solosänger nun aller jener kontrapunktischen und harmonischen Rücksichten auf andere Stimmen ledig war, durch die der Chorsänger z. B.

---

[1]) Ungemein lehrhafte Beispiele dafür, wie auch hier die Kadenzbildung, bzw. der Tonfall am Schlusse der Rede sich nach dem uralten, uns wohlbekannten Urschema aller Melopöie < > (= /_/_/\ ) vollzieht, vd. V. f. M. III (Emil Vogel: Claudio Monteverdi) pg. 443 ff. Notenbeispiele.

[2]) Beispiele des deklamatorischen Gesangs der altitalienischen Oper des 16. Jahrhunderts vd. Kiesewetter: Schicksale usw. Musikbeilagen pg. 79 ff. (aus Opern Peris, Caccinis, Cavalieris, Monteverdis usw.), sowie Publikationen älterer praktischer und theoretischer Musikwerke vorzugsweise des 15. und 16. Jahrhunderts, Bd. X (1881, Leipzig, Breitkopf & Härtel): Die Oper von ihren ersten Anfängen bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts. 1. Teil: Caccinis Euridice, Gaglianos Dafne und Monteverdis Orfeo, herausgegeben von Rob. Eitner. Ibid. XXVI. Bd., 1902: Orazio Vecchis L'Anfiparnasso, herausgegeben von Rob. Eitner. Vgl. ferner noch: Gaetano Cesari: L'Orfeo di Claudio Monteverdi all' associazione di Amici della musica di Milano. Riv. mus. XVII, 1910, pg. 144, 155 ff., 169 ff., sowie A. Solerti e D. Alaleona: Primi saggi del melodramma giocoso. Riv. mus. XII, 1905, pg. 814 ff. (speziell Notenbeispiele pg. 822 ff.), XIII, 1906, pg. 91 ff. und 244 ff.

[3]) Vgl. Kiesewetter l. c. Musikbeilagen pg. 72 ff., Abschnitt VI: eigentliche Monodie (Beispiele von Koloraturen und Passagen Peris, Caccinis, der Vittoria Archilei usw.) und Goldschmidt: Studien zur Geschichte der italienischen Oper, 2 Bde., Leipzig 1901 und 1904, Breitkopf & Härtel, Bd. I, Anhang, pg. 153—404, Musikbeilagen (Beispiele aus Opern Caccinis, Cavalieris, Gaglianos, Peris, Mazzochis usw.), sowie die weiter unten angeführte Literatur.

[4]) Als frühestes Jahr des Auftretens solistischen Gesanges wird 1539 bezeichnet. Vd. Kiesewetter l. c. pg. 23 und Kuhn pg. 43. Vgl. auch Stephan Arteaga: Geschichte der italiänischen Oper von ihrem ersten Ursprunge an bis auf gegenwärtige Zeiten, übersetzt von Joh. Nik. Forkel, Leipzig, Schwickerts Verlag, 1789.

[5]) Vd. Kuhn pg. 38 ff. (bis 49).

bei den Niederländern oder im Déchant gebunden war, liegt auf der Hand. Übrigens tritt die Koloratur in der italienischen Oper anfänglich bescheiden genug auf: bei Caccini[1]) z. B. sind die Koloraturstellen, die alle typisch den früher (im vorigen Kapitel) erörterten Verzierungsstil der „*Nuove musiche*" zeigen:




nur vereinzelte Ausnahmen, wie er denn ja auch selbst die Übertreibungen und maßlose Häufung der Koloratur mit ihren *lunghi giri di voce* verspottet[3]). Ähnlich maßvoll hält sich auch bei den übrigen Komponisten der florentinischen Schule, bei Peri, Cavalieri, Rinuccini usw. die Koloratur in den Schranken[4]), und Marco da Gagliano wendet sich (in der Vorrede zu seiner „Dafne") sogar ausdrücklich gegen die planlose oder gegen den Geist des Stückes verstoßende Ausschmückung[5]), wenngleich freilich die reizvolle Wirkung sowohl der notierten Verzierungen (wie der trillerartigen *groppi* und langen, einfachen und doppelten Tonläufe, *giri di voce*) als auch jener anmutigen Wendungen, die durch die Notenschrift nicht auszudrücken sind, und die Peri (in der Vorrede zur „Euridice") an Signora Vittoria Archilei's Vortrag so rühmt[6]), nicht unbenutzt bleibt. Allmählich tritt dann in der römischen[7]) und venezianischen[8]) Oper sowie in der Kantate[9]) eine wachsende Entfaltung und Steigerung der Koloratur ein[10]), so schon bei Monteverdi[11]), vor allem aber in Cavallis und

[1]) Beispiele von Caccinis Diminutionen und Verzierungen vd. außer in den bereits vorhin angeführten Arbeiten von Eitner, Kiesewetter l. c. Musikbeilagen pg. 65 ff. usw. noch bei Parry pg. 132 ff., Goldschmidt: vokale Ornamentik pg. 4 ff., 13—18, Studien zur Geschichte der italienischen Oper I. Bd., Anhang, pg. 153 ff., Kuhn pg. 60 ff. usw.

[2]) A. IV, pg. 262 ff., 268 ff.

[3]) Vd. ibid. IV, pg. 198.

[4]) Vd. Kiesewetter l. c. Musikbeilagen pg. 65 ff.—105, Gschm. vok. Ornam. pg. 18—23, Studien zur Geschichte der italienischen Oper I, pg. 153 ff., 182 ff.

[5]) V. f. M. V (Emil Vogel: Marco da Gagliano) pg. 430 und 433.

[6]) ibid. pg. 422.

[7]) Vgl. Gschm. vok. Ornam. pg. 18—23.

[8]) Vd. ibid. pg. 29—33.

[9]) Vd. ibid. pg. 23—28. Vgl. auch Beyschlag pg. 58 ff. und Hawkins II, pg. 741 ff. (Carissimi).

[10]) Vgl. für diese Periode Gschm. vok. Ornam. Anhang, pg. 4 ff., 8—12, 18—33, Studien zur Geschichte der italienischen Oper I. Bd., Anhang, pg. 153—388, Kuhn pg. 60, 71 ff., Hawkins II, pg. 592 ff., 741 usw.

[11]) Vd. Gschm. vok. Ornam. Anhang, pg. 5 ff. und pg. 8 ff., 18 ff., Studien zur Geschichte der italienischen Oper II. Bd., pg. 65—203 (Monteverdis „L'incoronazione di Poppea"), Haw-

Cestis Werken[1]), wo (wie z. B. in Cavalli's „Artemisia") das Rezitativ auffällig zurücktritt und Koloraturen sowie andere Formen geschlossenen Gesangs in die erzählenden und berichtenden Dialogpartien eindringen. Wenn diese kolorierenden Wendungen stellenweise (wie z. B. in Peris „Orfeo" und Cestis „Le disgrazie d'amore") direkt aus dem italienischen Straßengesang stammen[2]), so ist dies nur ein Beweis für die unzertrennlich enge entwickelungsgeschichtliche Verwandtschaft beider Arten von Melopöiegebilden, die eben aus demselben genetischen Prinzip, der Perihelese, als gemeinsamer Wurzel hervorgegangen sind. So unterscheidet sich denn auch die Melopöie dieser Passagen (wie z. B. aus Werken von Cristoforo Malvezzi[3]), Cavalli, Cesti, Monteverdi, M. A. Ziani, Carlo Pallavicini, Giov. Francesco Capello[4]), Luigi Rossi, Stefano Landi, Francesco Provenzale[5]), Michelangelo Rossi[6]) usw. — vd. Tab. XIX. A)[7]) in nichts Wesentlichem vom uraltvererbten periheletischen Melopöietypus, wie er im gregorianischen Gesang, im Déchant, von den Mensuralisten, Niederländern usw. herausgearbeitet worden war. Dieselben periheletischen Wen-

---

kins II, pg. 526 ff., Kuhn l. c. pg. 61 ff., Winterfeld: Gabrieli III, pg. 113 ff., S. I. M. G. IV, pg. 175 ff. (Alfred Heuß: die Instrumentalstücke des Orfeo), V. f. M. X, pg. 498 ff. (Hermann Kretzschmar: Monteverdis „Incoronazione di Poppea"), S. I. M. G. IX, pg. 570 ff. (Hugo Goldschmidt: Claudio Monteverdis Oper: Il ritorno d'Ulisse in patria) und ibid. XI, pg. 255 ff. (Hugo Leichtentritt: Claudio Monteverde als Madrigalkomponist).

[1]) Vd. V. f. M. VIII (Hermann Kretzschmar: Die venezianische Oper und die Werke Cavallis und Cestis), speziell Notenbeispiele von pg. 40 an. — Publikationen älterer praktischer und theoretischer Musikwerke usw., XII. Bd., Leipzig 1883, Breitkopf & Härtel (Robert Eitner: Die Oper von ihren ersten Anfängen bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts. II. Teil: Francesco Cavallis „Giasone" und Marcantonio Cestis „La Dori"). — Denkmäler der Tonkunst in Österreich, herausgegeben von Guido Adler. III. Jahrgang, 2. Teil, (Wien 1896, Artaria): Marcantonio Cestis „Pomo d'oro". — M. f. M. XXV, 1893 (Hugo Goldschmidt: Cavalli als dramatischer Komponist), speziell Notenbeilage pg. 61 ff. — S. I. M. G. II, pg. 16 ff. (Goldschmidt: Das Orchester der ital. Oper im 17. Jahrhundert), speziell Notenbeispiele pg. 45 ff. — ibid. IV, pg. 404 ff. (Alfred Heuß: Die venezianischen Opernsinfonien), speziell Notenbeispiele von pg. 469 an. — Gschm.: vok. Ornam., Notenbeispiele pg. 13 ff., Studien zur Geschichte der italienischen Oper I, pg. 389 ff., Ital. Gesangsmethode. Notenbeispiele. — Ferner einzelne Beispiele bei A. IV, pg. 383 ff., Hawkins II, pg. 595 ff. usw.

[2]) Vd. Kretzschmar l. c. (V. f. M. VIII), pg. 73.

[3]) Cristoforo Malvezzi: Intermezzi e concerti, Venedig 1591.

[4]) Giov. Franc. Capello: Madrigali et arie a voce sola. Venedig, Giac. Vincenti, 1617.

[5]) Vgl. S. I. M. G. VII, pg. 608 ff. (Hugo Goldschmidt: Francesco Provenzale als Dramatiker), speziell Notenbeispiele pg. 612 ff.

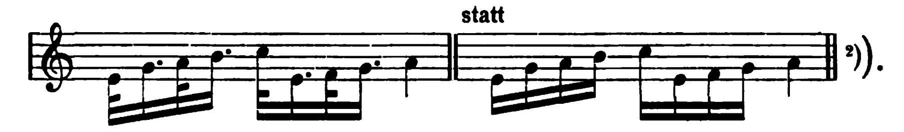
[6]) Vd. M. f. M. XXVIII, 1896, pg. 123 ff. (Ernst von Werra: Michelangelo Rossi, ein Komponist des 17. Jahrhunderts).

[7]) Zusammengestellt aus M. f. M. XXXIII. Jahrgang, 1901, Heft 4, 5, pg. 61 ff. (Hugo Goldschmidt: Zur Geschichte der Arien- und Symphonieformen). — S. I. M. G. II, Heft 1, pg. 45 ff. (Goldschmidt: Das Orchester der italienischen Oper im 17. Jahrhundert). — V. f. M. VIII, pg. 68 ff. (Kretzschmar: Die venezianische Oper usw.). Ibid. X, pg. 499 ff., 505 ff. (Kretzschmar: Monteverdis „Incoronazione di Poppea"). — A. III, pg. 365, IV, pg. 262 ff., 283—334. — Winterfeld: Gabrieli III, pg. 113 ff. usw.

dungen, dieselben Tonwiederholungen, schluchzerartigen Synkopationen u. dgl. bilden hier wie dort die Konstruktionselemente der Melopöie. (Ein interessantes Beispiel dafür, wie die uralten Typen vorangegangener Perioden auch hier wiederkehren, bzw. melodisch verarbeitet werden, ist z. B. nachfolgende Stelle aus einer Hymne der „Philomela angelica" [Venedig 1688]:




in der ganz unverkennbar der mittelalterliche *ochetus* als melodisches Konstruktionsmotiv verwendet ist; ebenso die Vorliebe für die schluchzende, vorschlagartige Synkopierung — ein Rudiment primitiven Portamentos —, die auch in dieser Periode, im 17. Jahrhundert, noch so stark ist, daß u. a z. B. Frescobaldi bei der Ausführung von Achtel- und Sechzehntelfiguren [*salti*] jede zweite Note immer punktiert wissen will, also:




Das Prinzip, nur auf langen, hervorzuhebenden (also betonten) Tönen zu kolorieren, führt zu einer immer schärferen Herausarbeitung der Akzentprofilation ganz im modernen Sinne, wie dies an den Passagen Monteverdis, Cavallis, Cestis usw. deutlich zu beobachten ist[3]). Daß z. B. Luzzasco Luzzaschi seine Passagen und Verzierungen mit Vorliebe auf Kadenzstellen, namentlich auf der Hauptkadenz, anbringt[4]), ist ein Beispiel mehr für die Profilation der architektonischen Dispositionsstellen (Anfang, Ende), wie sie auch sonst in dieser Zeit gelegentlich an auffälligen Symtomen hervortritt,

[1]) Mitgeteilt bei A. IV, pg. 314.

[2]) Vd. Seiff.-Weitzm. pg. 134 ff.

[3]) Vd. die Notenbeispiele bei Kretzschmar l. c. V. f. M. VIII, pg. 40 ff., 47 und X, pg. 498 ff., 505, 508, 515.

[4]) Vd. S. I. M. G. IX, pg. 544 (Otto Kinkeldey: Luzzasco Luzzaschis Solomadrigale mit Klavierbegleitung).

so bei Giulio Cesare Aresti in der mehrfachen Wiederholung des Anfangstones, in Vierteln, Achteln oder Sechzehnteln, so bei Frescobaldi, der für seine Kanzonen solche Motive gerne benutzte, so bei Froberger, Kerll, Pachelbel und vielen anderen der deutschen Schule, auf die sich von Frescobaldi die Vorliebe für solche Tonwiederholungen weiter vererbte[1]). Bei Frescobaldi speziell wird diese Profilation auch auf Anfang und Schluß jeder einzelnen Passage ausgedehnt, derart, daß diese nach seiner ausdrücklichen Anweisung im Vorwort zu den beiden Büchern der Tokkate am Anfang und Schluß langsamer und nur in der Mitte schneller genommen werden sollen; am Ende eines Trillers, einer stufen- oder sprungweisen Passage soll die letzte Note verlängert werden, um eine Passage von der andern zu sondern, Kadenzen (Schlußwendungen) sollen bedeutend zurückgehalten und gegen das Ende zu noch mehr verlangsamt werden usw.[2]). Ein prinzipieller Unterschied zwischen der Melopöie der Vokal- und Instrumentalkoloratur besteht auch in dieser Periode nicht; vergleicht man z. B. die Koloraturen in den italienischen Opern und Opernsinfonien dieser Zeit, z. B. in den Werken Francesco Provenzalis, Pietro Franceschinis, Biagio Marinis, Maurizio Cazzatis, Severo da Lucas usw.[3]) mit rein instrumentaler Melopöie, z. B. der Orgel- und Lautenmusik derselben Zeit[4]), so trifft man hier wie dort die gleichen ornamentalen Typen: Tonwiederholungen, Perihelesen u. dgl. (Vgl. Tab. XIX. B)[5]). So sind z. B. die bei Luzzasco Luzzaschi angewendeten Verzierungsformen ganz die typischen in den Lehrbüchern erwähnten: *trillo, gruppo, minuta* (einfache Diminution oder Umspielung der Melodietöne) und vor allem in kleinen Notenwerten auf- und niederrollende Passagen. (*Accento* und *esclamazione* fehlen oder sind wenigstens nicht schriftlich angedeutet[6]).) Die

---

[1]) Seiff.-Weitzm. pg. 267.

[2]) Ritter l. c. I, pg. 34.

[3]) Vgl. die Notenbeispiele in den vorhin angeführten Arbeiten von Heuß l. c. S. I. M. G. IV, pg. 469 ff., Goldschmidt ibid. II, pg. 45 ff., VII, pg. 612 ff., v. Werra l. c. M. f. M. XXVIII, pg. 123, 125 ff., 141 ff., Kuhn pg. 142 ff., Gschm. vok. Ornam. pg. 13 ff. und den übrigen für Tabelle XIX, A herangezogenen Quellen.

[4]) Vgl. M. f. M. XXVIII, 1895 (Hugo Goldschmidt: Die Instrumentalbegleitung der italienischen Musikdramen in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts) pg. 52 ff., 59 ff., Riv. mus. I, 1894, pg. 581 ff. (L. Torchi: Canzoni ed arie Italiane ad una voce nel secolo XVII.), ibid. I, pg. 389 ff. (N. d'Arienzo: Salvator Rosa musicista e lo stilo monodico da camera), speziell die Notenbeispiele pg. 647 ff., bzw. pg. 396 ff. und 405 ff., ferner ibid. IV, 1897, pg. 599 ff., V, 1898, pg. 64 ff., 281 ff., 456 ff., VI, 1899, pg. 255 ff., 693 ff., VII, pg. 233 ff. und VIII, pg. 1—42 (L. Torchi: La musica istrumentale in Italia nei secoli XVI., XVII. e XVIII.), schließlich Ritter l. c. II. Bd. Notenbeispiele.

[5]) Zusammengestellt nach Dannreuther I, pg. 45 ff., Seiff.-Weitzm. pg. 134 ff., A. IV, pg. 462 ff., M. f. M. XXVIII, pg. 52 ff., 59 ff. (Goldschmidt l. c.) u. Ritter II. Bd., pg. 3—50.

[6]) Vd. S. I. M. G. IX, pg. 544 ff. (Otto Kinkeldey: Luzzasco Luzzaschis Solomadrigale usw.). Vgl. ibid. pg. 543 ff. über Luzzaschis Verzierungstechnik und die sehr anschaulichen Beispiele dafür ibid. pg. 545 ff., 561.

weitere Entwickelung, speziell von der Mitte des 17. Jahrhunderts an[1]), ist hauptsächlich durch drei Momente charakterisiert: 1. durch allmähliches Herauslösen, bzw. Abstoßen der zu stereotypen Floskeln versteinerten, immer zahlreicher durch bestimmte graphische Zeichen angedeuteten ornamentalen Formeln, 2. durch immer stärkere Entfaltung, immer weiteres sich Ausspinnen der Koloraturpassagen, so namentlich in der späteren römischen, der neapolitanischen Schule usw., wozu gegen die Wende des 17. bis 18. Jahrhunderts noch ein drittes hinzukommt, und zwar: 3. immer klareres Hervortreten der architektonischen Profilation, speziell des guten Taktteils. Was das erste anbelangt, so kann man verfolgen, wie — während eine Reihe von Figuren, die früher eine große Rolle gespielt hatten, allmählich immer mehr zurücktritt und entweder ganz verschwindet oder aber wieder von der Gesamtmelopöie resorbiert wird, (so hauptsächlich von der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ab die *accenti* und *esclamazioni*, in gewissem Sinne auch schon vor diesen die tonaushaltenden oder -wiederholenden Typen, insoferne sie allmählich ganz in den Dienst der Harmonie gestellt, d. i. harmoniefüllend verwendet werden, wie z. B. der Triller im nachfolgenden Beispiele Bernardo Pasquinis[2]):




usw.) —,

wie also, sage ich, immer deutlicher sich die Haupttypen des heutigen Ornaments absetzen. So z. B. bei Arcangelo Corelli[3]), bei Domenico Scarlatti[4]),

---

[1]) Vd. für diese Epoche die Notenbeispiele bei Hawkins II, pg. 667 ff., 812 ff., 845 ff., 864 ff., 904 ff., Villanis: arte del clavicembalo pg. 152 ff., 172 ff., 208, P. I. M. G. III. Beiheft, 2. Folge, 1906, pg. 36 ff. und 71–93 (Heinz Heß: Die Opern Alessandro Stradellas), M. f. M. V, 1873, pg. 28 ff. (Urio), S. I. M. G. VIII, pg. 566 ff. (Percy Robinson: Handel, Erba, Urio and Stradella), ibid. VI, pg. 160 ff. (I. S. Shedlock: The harpsichord music of Alessandro Scarlatti) speziell pg. 167 ff. und Nachtrag pg. 418 ff., ibid. VIII, pg. 550 ff. (Edward J. Dent: Leonardo Leo), Beyschlag l. c. pg. 58 ff., Vito Fedeli: Un' opera sconosciuta di Pergolesi. S. I. M. G. XII, pg. 139 ff. (speziell Notenbeispiele pg. 140 ff.), Edward J. Dent: Ensembles and finales in 18th century Italian opera. S. I. M. G. XI, pg. 543 ff. (speziell Notenbeispiele pg. 548—569) und XII, pg. 112 ff. (Notenbeispiele pg. 115—137), sowie ibid. X, pg. 307 ff. (Lucian Kamienski: Mannheim und Italien), ferner die Ausgaben der Denkmäler der Tonkunst in Österreich, X. Jahrg., 1. Teil, 1903 (Benevoli: Festmesse und Hymnus), XIII. Jahrg., 1. Teil, 1906 (Antonio Caldara: Kirchenwerke) und 2. Teil, 1906 (A. Poglietti: Werke), Denkmäler deutscher Tonkunst. 2. Folge: Denkmäler deutscher Tonkunst in Bayern, I. Jahrg. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1900 und 9. Jahrg., 1. Bd., 1908 (Evaristo Felice dall' Abaco: ausgewählte Werke). Publikationen älterer praktischer und theoretischer Musikwerke usw. XIV. Bd. (Rob. Eitner: „La Rosaura", musica dell signor Alessandro Scarlatti). Vgl. auch Francesco Florimo: La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatorii, 4 Bde., Napoli 1881, 1882.

[2]) Vd. Beyschlag pg. 118.

[3]) Vd. Dannreuther I, pg. 115 ff., Beyschlag pg. 93 ff. sowie Wittings Ausgabe der Corellischen Violinsonaten, Wolfenbüttel, Holle.

[4]) Vgl. Dannreuther I, pg. 119 ff. (und Beyschlag pg. 84 ff.).

Pier Francesco Tosi[1]), Nicolò Pasquali[2]) usw. (Vd. Tab. XIX. C[3]).) Francesco Geminiani[4]) gibt in seinem *Treatise of good taste in the art of music* (London 1749) *14 ornements of expression,* darunter als Haupttypen Triller ohne und mit Nachschlag, *battement,* Vorschlag von oben und von unten, *anticipation,* Nachschlag, Aushalten der Note usw.[5]). Überhaupt zeigt das 18. Jahrhundert (vgl. z. B. die Studienwerke von Tosi[6]), Mancini[7]), Tartini[8]) usw.) noch die alten großen Hauptklassen von Verzierungen[9]), aber allerdings jede einzelne mehr oder weniger, bisweilen sehr bedeutend, verarmt. So ist z. B. der Typus der tonwiederholenden Figuren zusammengeschrumpft auf das bereits von Monteverdi eingeführte *tremolo* (im modernen Sinne) und auf Wiederholungsfiguren in Vierteln, Achteln oder Sechzehnteln, wie sie sich ähnlich schon im 17. Jahrhundert (u. a. z. B. bei Girolamo Fantini:


[10]))

finden, als offenkundige Nachkommen der Agricolaschen „Flitterzunge" und als Vorfahren der späteren verwandten Manieren, z. B. des *tremolo ondulé* des

---

[1]) Vd. ibid. pg. 121 ff. (und Gschm. vok. Ornam. pg. 86 ff.).

[2]) Vgl. ibid. pg. 71 ff.

[3]) Zusammengestellt nach Dannreuther I, pg. 115 ff., 119 ff., 121 ff., 123 ff., 133 ff., II, pg. 71 ff., M. f. M. V, 1873, pg. 28, ibid. XX, 1888, pg. 179 ff., ibid. XII, 1880, pg. 159 ff., Riv. mus. VIII, 1901, fasc. 4, pg. 793 ff., Grove: dictionary, art. singing.

[4]) Vd. Dannreuther I, pg. 133 ff., Beyschlag pg. 94 ff.

[5]) Vgl. Hugo Riemann: Zur Herkunft der dynamischen Schwellzeichen. Zeitschrift d. I. M. G. X. Jahrg., Heft 5, Februar 1909, Leipzig, Breitkopf & Härtel, pg. 137 ff.

[6]) Pier Francesco Tosi: Opinioni dei cantori usw., Bologna 1723 (Deutsch von J. F. Agricola unter dem Titel: Anleitung zur Singekunst, Berlin 1757).

[7]) Giambattista Mancini: Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato. Vienna 1774, 1777.

[8]) Giuseppe Tartini: Traité des agréments. Paris 1782.

[9]) Betreffs des italienischen Verzierungswesens dieser Epoche (speziell neapolitanische Schule usw.) vd. außer den vorhin angeführten Stellen bei Dannreuther besonders Gschm. vok. Ornam. pg. 34—58 und Anhang Notenbeispiele pg. 19—41, Beyschlag pg. 84 ff. und S. I. M. G. VII, pg. 365 ff. (Arnold Schering: Zur Instrumentalverzierungskunst im 18. Jahrhundert), speziell die Verzierungstabellen und -beispiele von Tartini, Nardini, Vivaldi usw. pg. 371—385, sowie Riv. mus. VIII, fasc. 1 (L. Torchi: La musica istrumentale in Italia nei secoli XVI., XVII. et XVIII.). Sämtliche angeführten Stellen wurden für die Zusammenstellung von Tabelle XIX, C benutzt. — Auszüge und Notenbeispiele aus Tosis, Mancinis und Tartinis Studienwerken bei Gschm. vok. Ornam. pg. 86 ff., bzw. Beyschlag pg. 169 und 145 ff. Ungemein charakteristische Beispiele der Ornamentierung des 18. Jahrhunderts vd. bei F. Torrefranca: Per un catalogo tematico delle Sonate per cembalo di B. Galuppi, detto il Buranello. Riv. mus. XVI, 1909, pg. 873 ff.

[10]) Vd. M. f. M. XXI, 1890 (Hermann Eichhorn: Girolamo Fantini, ein Virtuos des 17. Jahrhunderts und seine Trompetenschule) pg. 127 ff., speziell die Notenbeispiele pg. 128 ff. und 134 ff.

18. Jahrhunderts (z. B. bei Gluck[1]), der modernen „Flatter"-, Doppel- und Tripelzunge[2]) usw.; die Portamentoklasse beschränkt sich — von den oben erwähnten Typen abgesehen — auf alla-Lombardafiguren, Vor- und Nachschläge, durchgehende Schleifer u. dgl. (wie z. B. die in Tab. XIX C mitgeteilten Verzierungsbeispiele von Azzolino Bernardino della Ciaia di Siena[3]), Rinaldo di Capua[4]), Tomadini[5]) usw.); das periheletische Moment ist auch jetzt noch ungemein mächtig: von den oben angeführten Formeln abgesehen, in denen es zu stereotypen Klauseln kristallisierte, durchsetzt es mit Wendungen wie:



oder die in Tab. XIX C angeführten Beispiele aus Werken von Agostino Steffani[8]) die gesamte Melopöie des 17. und 18. Jahrhunderts. Alle diese Elemente in ihrer Zusammensetzung bilden jene mächtig ausgedehnten Koloraturen und Bravourpassagen (vd. Tab. XIX D[9]), die für die italienische Oper des 18. und 19. Jahrhunderts[10]) so charakteristisch geworden sind und die mit ihrer durchaus symmetrischen Konstruktion und dem weitestgehenden Parallelismus ihrer Glieder den Übergang vom Ornament zur Architektonik in augenfälligster Weise veranschaulichen. Der Fortschritt vom 17. zum 18. Jahrhundert besteht in ihnen darin, daß die ihrem Aufbau zugrunde liegende

---

[1]) Vd. Berlioz: Instrumentationslehre, deutsch von Alfred Dörffel, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1881, pg. 13.

[2]) Vgl. Berlioz = Richard Strauß: Instrumentationslehre, Peters, Leipzig 1905, pg. 243.

[3]) Vd. Riv. mus. VIII, pg. 13 (Torchi l. c.).

[4]) Vgl. V. f. M. III (Philipp Spitta: Rinaldo di Capua) pg. 112.

[5]) Vd. Riv. mus. VIII, 1901, fasc. 4, pg. 793 ff. (L. Pistorelli: Il miserere in Mi minore di J. Tomadini).

[6]) Vd. M. f. M. XX, 1888 (Rob. Eitner: Die Sonate) pg. 179 ff. (Notenbeispiele).

[7]) Vd. S. I. M. G. V (Ludwig Schiedermair: Die Anfänge der Münchener Oper) Anhang, Notenbeispiele pg. 461 ff. (Musikstücke von Giov. Batt. Maccioni).

[8]) Zusammengestellt nach M. f. M. XII, 1880, pg. 159—164 (Duette von Agostino Steffani). Vgl. auch Denkmäler deutscher Tonkunst. 2. Folge (Denkm. deutscher Tonkunst in Bayern) Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1905, VI. Jahrg., 2. Bd. (Agostino Steffani: ausgewählte Werke).

[9]) Zusammengestellt aus Grove: dictionary, article: singing.

[10]) Vgl. Corrado Ricci: I teatri di Bologna nei secoli XVII. e XVIII. Bologna 1888 (successori Monti editori).

Symmetrie sich fortschreitend auf immer größere architektonische Glieder, immer weitere rhythmische Bogen erstreckt. In gleichem Schritte damit und als unmittelbarer Ausdruck dieser architektonischen Entwickelung tritt die Profilation des guten Taktteils auf, die, im 16. Jahrhundert schon mit ihren ersten Ansätzen sich vorbereitend, im 17. Jahrhundert sich immer mehr durchringt und endlich im 18. Jahrhundert zu jener allbeherrschenden Stellung emporsteigt, in deren Besitz wir sie in der gesamteuropäischen Kulturmusik dieser Epoche antreffen und die im folgenden noch wiederholt zur Sprache kommen wird[1]).

Auch in der neueren Musik Spaniens vom 16. Jahrhundert ab ist der Ausgangspunkt die alte niederländische Melopöie, bzw. der gregorianische Gesang, der cantollano[2]). Die Vokalkompositionen der spanischen Meister des 16. Jahrhunderts, eines Juan Urrede, Juan dell' Encina, Escobar, Jusquin Dascanio, Ribera, Tordesillas, de Mondejar, Garcia Muñoz, Juan de Espinosa, Cornago, Badajoz, Medina, Peñalosa, de Cordoba, J. de Leon, F. de la Torre, Rodriguez Torote (Borote), Bartolomeo Escobedo, Christophoro Morales, Juan Gines Perez, Francisco Guerrero usw.[3]) ist die typische Melopöie der Niederländer mit allen deren melodischen und kontrapunktischen charakteristischen Eigentümlichkeiten, Wendungen, Lieblingsformeln, Kadenzen usw. (Vgl. Tab. XX., A und B[4].) Diese gregorianisch-niederländische Vokalmelopöie gibt zugleich auch das Modell für die Instrumentalmelopöie ab, die nichts anderes ist als erstere, nur in verkleinerten Notenwerten, und ausgeschmückt durch instrumentale Verzierungsformeln, die selbst aber wieder nichts anderes sind als die uralten periheletischen Wendungen und Tongänge der gregorianisch-niederländischen Melopöie in entsprechender Verkleinerung. Bei Cabezon[5]), der bei den Spaniern in geschmackvoll mäßiger Anwendung der Diminution

[1]) Vd. die in Tabelle XIX, E angeführten Beispiele von Francesco Durante und Antonio Vivaldi, zusammengestellt aus Seiff.-Weitzm. l. c. pg. 415 ff. und V. f. M. I, pg. 366 (Paul Graf Waldersee: Antonio Vivaldis Violinkonzerte). Vgl. auch Hermann Abert: Nicolò Jomelli als Opernkomponist. Halle a. d. Saale, 1908. (Die zahlreichen Notenbeispiele ibid. sind alle typische Schulbeispiele der architektonischen Profilation des 18. Jahrhunderts.)

[2]) Bezüglich der älteren spanischen Musik vd. Juan Fr. Riaño: Critical and biographical Notes on early Spanish music, with numerous illustrations. London 1887.

[3]) Vd. Cancioneiro musical de los siglos XV. y XVI., transscrito y comentado por Francisco Asenjo Barbieri, Madrid 1890, tipografia de los Huerfanos, pg. 233—616 (Partituren). — Hispaniae schola musica sacra. Opera varia saeculorum XV., XVI., XVII. e XVIII., diligenter excerpta, accurate revisa, sedule concinnata a Philippo Pedrell. 8 vol., Barcelona, Juan Bta Pujol y Ca editores. — Ferner die Notenbeispiele bei Ri. II, pg. 201 ff., H. Leichtentritt: Gesch. d. Motet. 11. Kap., A. V. Bd. usw.

[4]) Zusammengestellt nach A. V. pg. 584 ff., bzw. Pedrell: Hispaniae schola usw., und zwar für Guerrero vol. II und VI, Morales vol. I, Cabezon vol. III, IV und VII, Perez vol. V und die übrigen vol. VI und VIII.

[5]) Vgl. Pedrell l. c. vol. III, IV und VII, sowie Cabezon: Libro de musica para tecla, harpa y vihuela, Madrid 1578.

die Art der Italiener vertritt[1]), läßt sich diese Abstammung noch deutlich zurückverfolgen: seine Kadenzklauseln und Verzierungsformeln unterscheiden sich nur durch die kleineren Notenwerte von der Vokalmelopöie seiner Zeit und der vorangegangenen Epochen. (Vgl. Tab. XX C[2]).) Dabei ist deutlich zu beobachten, wie auch hier wieder die Entstehung und Ausbreitung der melodischen Verzierungsformeln sich nach demselben allgemeinen Entwickelungsgesetz vollzieht, das wir noch überall auf allen Entwickelungsstufen, so z. B. bei der gregorianischen Melismatik, als geltend zu beobachten Gelegenheit hatten: so wie dort zuerst das Melisma auf den Kadenzen aus diesen heraus entsteht und von hier aus sich gegen die Mitte zu verbreitet, genau so treten auch hier die zu stereotypen Formeln versteinerten und rhythmisch verkleinerten gregorianisch-niederländischen Melopöiewendungen zunächst an den Kadenzen auf, um dann von hier, von den beiden Enden, aus immer mehr sich auch gegen die Mitte zu auszubreiten, bis sie schließlich die ganze Melopöie durchsetzen und ihr jenen variationenhaften Charakter verleihen, wie er für das Kolorierungs- und Diminutionswesen so charakteristisch ist. Noch bei Cabezon kann man deutlich beobachten, wie er hauptsächlich an den Kadenzen seine Verzierungen anbringt; aber schon lassen sich bei ihm auch inmitten der Melopöie Ansätze zur Kolorierung bemerken, und von da ab werden diese Verzierungen immer reicher und ausgedehnter und schließen sich zu immer größeren Gruppen zusammen, bis sie zuletzt als ein dichtes Flechtwerk von Verschnörkelungen die ganze Melopöie überziehen und zu jenem reichen Koloratur- und Formelschatz auswachsen, der uns in der spanischen Musik des 16. und 17. Jahrhunderts entgegentritt[3]). Die Grundlage und der Ausgangspunkt dieses Prozesses ist die seitens der spanischen Organisten in der Regel in figurierten Sätzen vorgenommene Bearbeitung des *cantollano* im obigen Sinne; von den hierbei entstehenden Verzierungen[4]) waren namentlich die aus drei oder sechs Noten gebildeten *aleados* (Flügel) die beliebtesten[5]). Auch hier tritt, — ähnlich wie in der deutschen, italienischen usw. Diminution —, das starke Variationsmoment dieser Verzierungstechnik hervor, insoferne aus deren Anwendung eigene Gattungen instrumentaler Formen hervorgingen, so die *differencias* (Variationen)

---

[1]) Seiff.-Weitzm. pg. 46.

[2]) Zusammengestellt nach Pedrell l. c. und Ritter II. pg. 85 ff.

[3]) Vgl. die vorhin angeführten Sammelwerke von Barbieri und Pedrell sowie die Notenbeispiele von Thomas de St. Maria, Ernando de Cabezon, Manoel Rodriguez Coelho usw. bei Ritter II. pg. 91 ff. Unter der spanischen Musik ist im Obigen die portugiesische stets mitinbegriffen.

[4]) Beispiele spanischer Diminutionsformeln und -phrasen aus Diego Ortiz' „Tratado de glosas sobre clausulas", Rom 1553, vd. bei Alfred Einstein: Zur deutschen Literatur für Viola da Gamba im 16. und 17. Jahrhundert (P. I. M. G. I. Beiheft, 2. Folge) Musikbeilage pg. 60 ff.

[5]) Ritter I, pg. 75.

mit kunstgemäßer Glossierung, mannigfacher Gestaltung und natürlicher Einordnung der Figuren[1]), oder die den spanischen Organisten[2]) des 16. Jahrhunderts eigenen *glossas* („gekolorierte Stücklein"), — Orgelstücke, gegen deren vornehm künstlerische Kolorierung die der deutschen sich handwerksmäßig ärmlich ausnimmt[3]). Zu welcher künstlerischen Höhe sich diese „Glossierungen", d. i. Kolorierungen, Figurierungen, erhoben, zeigt am besten die Vergleichung von Manoel Rodriguez Coelho's „Susanna glosada" (eine Bearbeitung des Orlando Lassus'schen Werkes) mit den deutschen Bearbeitungen von B. Schmid und Amerbach[4]). Die gleiche Rolle wie in der spanischen Orgelmusik spielt die Diminution auch bei den spanischen Lautenmeistern wie Miguel de Fuenllana[5]), Luis Milan, Luis de Narvaez, Alonso de Mudarra, Enriquez de Valderrabano, Diego Pisador, Venegas de Hinestrosa, Esteban Daza usw.[6]), — wovon schon im vorigen Kapitel die Rede war —, sowie in der gesamten übrigen Kunstmusik Spaniens im 16. und 17. Jahrhundert[7]), deren Melopöie bis tief ins 18. Jahrhundert den archaisch-perihele-tischen Typus der niederländisch-kontrapunktischen Melopöie unverändert bewahrt, wie dies die Kompositionen von José Peyro, Miguel Ferrer, Juan de Navas, Juan Hidalgo, Francisco Monjo, Francisco Berxes, José Marin, José Bassa, Manuel Correa usw. mit ihren circumvolvierenden Gängen wie z. B.:




auf das deutlichste veranschaulichen. Die weitere Entwickelung der spanischen

---

[1]) ibid. pg. 72.

[2]) Über die Tätigkeit der spanischen Organisten des 16. und 17. Jahrhunderts vd. Don Hilarion Eslava: Museo organico Español, Madrid 1854, introduccion: Breve memoria historica de los organistas Españoles, pg. 1—22.

[3]) Ritter I, pg. 72.

[4]) ibid. pg. 77.

[5]) Vgl. M. f. M. XXVII, 1895 (Hugo Riemann: Das Lautenwerk des Miguel de Fuenllana 1554), pg. 89 ff.

[6]) Vd. G. Morphy: Les luthistes Espagnoles du XVIe siècle. (Die spanischen Lautenmeister des 16. Jahrhunderts). Mit fünf Tafeln und einem Vorwort von F. A. Gevaert. Deutsche Übersetzung von Hugo Riemann. 2. Bd. Leipzig 1902 (Breitkopf & Härtel).

[7]) Vgl. S. I. M. G. V, pg. 46 ff. (Felipe Pedrell: La musique indigène dans le théâtre Espagnol du XVIIe siècle) speziell die Notenbeispiele pg. 73—90, sowie ibid. XI, pg. 55 ff. (Pedrell: L'églogue „La forêt sans amour" de Lope de Vega et la musique et les musiciens du théâtre de Calderon), speziell die Notenbeispiele pg. 81—104.

[8]) Pedrell l. c. S. I. M. G. V, pg. 73 ff.

[9]) Morphy l. c. I, pg. 78, 83, 85. Vgl. ibid. II, pg. 110 ff.

Musik im 18. und 19. Jahrhundert fällt vollkommen mit der übrigen gesamteuropäischen Musikentwickelung zusammen, mit der sie alle für diese Periode charakteristischen Züge (wie: ornamentale Profilation des guten Taktteils, zunehmend immer weitere Wölbung der rhythmischen Bogen usw.) vollkommen teilt, ohne sich im wesentlichen durch irgendwelche grundsätzlich abweichende Besonderheiten davon zu unterscheiden, so daß ein Anlaß, sie weiter zu verfolgen, entfällt.

Auch in Frankreich bildet das Fundament für die Entwickelung der neueren Musik die gregorianisch-periheletische Melopöie, wie diese durch den Déchant und die Niederländer aus dem Mittelalter auf das 16. Jahrhundert herübergerettet worden war und namentlich im kirchlichen Gesang der Hugenotten, in den Psalmenmelodien Louis Bourgeois' und Clément Marots [1]), oder im Cantique des cantiques des Pierre de Courcelles [2]) getreu bewahrt fortlebte. Überhaupt zeigt die gesamte französische Komposition dieser Zeit bis tief ins 17., ja selbst in den Anfang des 18. Jahrhunderts hinein [3]), die typische gregorianisch-niederländische Melopöie, und zwar nicht etwa bloß die Vokalkomposition, die Motette u. dgl., von deren Komponisten, — wie z. B. Guillaume Costeley, Claude Sermisy, Jean Courtoys, Deslouges, Dulot, Gascogne, Hédin, Jacotin, Jannequin, Lombart, Sohier, Vermont, Goudimel, Claude le Jeune, Mauduit, François Regnard, M. A. Muret, P. Certon, Eustorg de Beaulieu und wie sonst noch die Namen all der französischen Renaissancemeister lauten, von denen uns Werke entweder einzeln oder in Sammelwerken, z. B. der Sammlung des Jehan Chardavoine (1576), Pierre Attaignant (1528—1530) usw. erhalten sind [4]), — übrigens ohnehin manche direkt der niederländischen

[1]) Vd. M. f. M. VI, 1874, pg. 20 ff. (die ältesten französischen Psalmenmelodien) pg. 29 ff., 37 ff. — Riv. mus. VI, 1899, pg. 496 ff. (H. Kling: Les compositeurs de la musique du psautier Huguenot Genevois) speziell Notenbeispiele pg. 529 ff. — Weckerlin: écho usw. Nr. 12. — Delaborde II, livre 4, chap. XII, pg. 5 ff. — Henry Quittard: Un recueil des psaumes français du XVII^e^ siècle, S. I. M. G. XI, pg. 483 ff.

[2]) Vgl. Bulletin de la S. I. M. (Société internationale de musique), Paris, rue St. Augustin, 1909, V^e^ année, Nr. 1, 15. janvier 1909, pg. 13 ff. (Pierre de Courcelles: Le cantique des cantiques, mis en vers françois 1564, mit Einleitung von Ad. van Bever).

[3]) Cfr. F. L. Chartier: L'ancien chapître de Notre Dame de Paris et sa maîtrise, Paris 1897 (Perrin & Comp.) appendice, I^e^ partie (Stücke von Blondet und Mignon), II^e^ partie (desgl. von Vaupulaire und Frémart). — Luigi Torchi: I monumenti dell' antica musica francese a Bologna. Riv. mus. XIII, pg. 451 ff. (speziell Notenbeispiele pg. 489 ff.) und pg. 575 ff. — A. Gastoué: La musique à Avignon usw. Riv. mus. XI, 1904, pg. 265 ff., XII, 1905, pg. 555 ff. und 768 ff. (speziell Notenbeispiele pg. 558—578 und 768 ff.).

[4]) Vd. Henry Expert: Les maitres musiciens de la renaissance française. Paris, Alphons Leduc, 14 vols, 1898—1901. — Derselbe ibid.: Bibliographie thématique (chansons bei Attaignant) I, 13 pg. und II, 11 pg., Paris, Leduc, 1900. — Derselbe ibid.: François Regnard (Kompositionen der „Poésies de P. de Ronsard et autres poètes"), Paris 1902, Leduc. — S. I. M. G. IV, pg. 70 ff. (Julien Tiersot: Ronsard et la musique de son temps), speziell die Musikbeilagen pg. 98—128 und 132—142. — G. Becker: Eustorg de Beaulieu, poète et musicien.

Schule zugerechnet werden, sondern auch leichtere Kunstgattungen, wie die Chansons[1]) und die Tanzmusik (z. B. in der Sammlung bei Pierre Phalèse, Antwerpen 1583)[2]). Man vergleiche z. B. Tongänge wie:




Von diesem Untergrunde nun beginnen, allmählich immer deutlicher, schärfer ausgeprägt und in wachsender Ausdehnung, bestimmte melismatische Gebilde und ornamentale Formeln sich gleichsam als melodischer Niederschlag auszuscheiden, herauszukristallisieren, und zwar ist es auch hier wieder die Kadenz, die den frühesten Ansatzpunkt für diesen Kristallisationsprozeß abgibt, der von hier aus — also von den beiden architektonischen Hauptstützpunkten, Anfang und Ende —, allmählich immer mehr auch gegen die Mitte der Melodie zu fortschreitet, bis er zuletzt die gesamte Melopöie durchsetzt, — also ganz so verläuft, wie wir dies noch an allen melismatischen Ent-

---

Paris 1880, speziell Notenbeilagen pg. 23 ff. — Z. I. M. G. VI, pg. 502 ff. (Friedrich Ludwig: Noch einmal Rezons Rondelet in Stainers „Dufay"). — Leichtentritt: Gesch. d. Mot., Kap. XII. — Von älteren Publikationen vd. Delab. II, l. c. pg. 8—178, speziell pg. 76—108, Weckerlin: écho usw. Nr. 11, 13, 15 usw.

[1]) Vd. Expert l. c. Bibliogr. thémat. — Publikationen älterer praktischer u. theoretischer Musikwerke usw., Bd. XXIII, Leipzig 1899 (Robert Eitner: 60 chansons zu vier Stimmen aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts von französischen und niederländischen Meistern). — S. I. M. G. X/$_3$, 1909, pg. 399 ff. (Amalie Arnheim: Ein Beitrag zur Geschichte des einstimmigen weltlichen Kunstliedes in Frankreich im 17. Jahrhundert) speziell Notenbeispiele pg. 410—421. — Delaborde II, l. c. pg. 22—80 (Notenbeispiele altfranzösischer Chansons des 16. bis 18. Jahrhunderts). — Weckerlin l. c. Nr. 9, 16, 20 ff., 25—28, 49, 51, 53.

[2]) Vd. Revue musicale, herausgegeben von Jules Combarieu, Paris, Quai d'Orsay, IXe année, Nr. 3, 5, 8, 10, 13 vom 1. Februar, 1. März, 15. April, 15. Mai, 1. Juli 1909 (supplement: Danses de la renaissance, transscrites d'après du recueil de danseries chez Pierre Phalèse en Anvers 1583. — Derselbe ibid.: Nr. 11, Juni 1909: Danses du XVIe siècle usw. — Vgl. ferner S. I. M. G. V, pg. 155 ff. (I. Ecorcheville: Note sur un fonds de musique française de la Bibliothèque de Cassel), speziell Notenbeispiele pg. 158 ff. — Z. I. M. G. XII, pg. 213 ff.: Einige Feststellungen zu den französischen Tänzen des 16. Jahrhunderts (speziell Notenbeispiele pg. 214 ff.). — Orchésographie par Thoinot Arbeau, réimpression précédée d'une notice sur les danses du XVIe siècle par Laure Fonta. Paris 1888 (pg. XIII, der introduct. Notenbeispiele). — G. Desrat: Dictionnaire de la danse historique, théorique, pratique et bibliographique, Paris 1895, May et Motteroz. — Weckerlin l. c. Nr. 17 ff.

[3]) S. I. M. G. X (Arnheim l. c.) pg. 416, 417.

stehungsprozessen beobachteten, beim gregorianischen Melisma ebenso wie in den bisher beobachteten Fällen der Diminutions- und Koloraturentwickelung. An den französischen Chansons und Tanzmusiken des 16. bis 18. Jahrhunderts (z. B. den Chansons eines Gilles Durand, Lefévre, Lambert, Ronsard, den Tanzarien aus Beaujoyeux' Ballet 1581 usw.), den Kompositionen eines Berthaud Bischofs de Sées, S. Bataille, Ronsard, Baif, Bussy d'Amboise, Davi du Perron, des Portes, Antoine Boisset, Jacques le Févre, Petit, Gilles Durand, Lambert, Boisrobert, G. Bouzignac[1]), Marc Antoine Charpentier[2]), Forqueray[3]), du Parc, Montreuil, Dufreny, Monteclair, Cochereau, de Déon, d'Haguenier, Blamont duc de la Trémoille, Lorinnier, Rameau, de Bombarde, de Watelet, de Pesay, Mongenot, de la Clos usw.[4]) läßt sich dieser Prozeß deutlich verfolgen: aus der häufig noch durch archaisch—primitive portamentoartige Vor- und Nachschläge die einzelnen Töne verbindenden, also noch deutlich das primitive Moment verratenden Melopöie wie z. B.:



[5]) usw.

[1]) Vd. S. I. M. G. VI, pg. 356 ff. (Henry Quittard: Un musicien oublié du XVII^e^ siècle français: G. Bouzignac) speziell Notenbeispiele pg. 374 ff.

[2]) Vgl. Z. I. M. G. VI, pg. 323 ff. (Henry Quittard: Note sur un ouvrage inédit de Marc Anthoine Charpentier), speziell Notenbeispiele pg. 327 ff.

[3]) Vd. Bulletin de la Soc. internat. de mus. V^e^ année (15. janvier 1909), pg. 48 ff. (Lionel de la Laurencie: Deux violistes célèbres: III. L'oeuvre des Forqueray), speziell Notenbeilage pg. 60 ff.

[4]) Vd. Delaborde II, livre 4, chap. XII, pg. 1—178 (Sammlung altfranzösischer Musikstücke vom 16.—18. Jahrhundert) und Paul Marie Masson: Les „Brunettes". S. I. M. G. XII, pg. 347 ff., speziell Notenbeispiele pg. 356 ff., 362, 364.

[5]) ibid. pg. 22 ff., 33, 41 ff., 48 ff.; vgl. auch Weckerlin l. c. Nr. 9, 16—21 usw.

ringt sich, allmählich immer stärker und bestimmter, die melismatische Profilation durch, immer regelmäßiger und schärfer werden die architektonischen Stützpunkte durch Melismen, bzw. (hauptsächlich instrumental) Vorschläge, Triller, Längen u. dgl. hervorgehoben, wie z. B.:



[1]),

allmählich dringen die so gebildeten Kadenzformeln auch in die Binnenstrecke der Melodie ein, und zwar fortschreitend auf die nach Anfang und Ende jeweils zunächst hervortretenden Stellen, (also in der Vokalmusik zunächst die akzentuierten Silben [2]), in der Instrumentalmusik bei zunehmender Entwickelung der Architektonik und Symmetrie den guten Taktteil [3]), bis zuletzt die Melismenprofilation ganz der ornamentalen Profilation des guten Taktteils das Feld überläßt), so daß die melodische Linie an immer zahlreicheren Stellen periheletisch gekräuselt wird [4]), bis sie sich schließlich ganz auflöst in jene Passagen, Koloraturen und Fiorituren wie z. B.:


[5]),

[1]) Weckerlin Nr. 18, 19, 21, 25. Vgl. auch die zahlreichen diesbezüglichen Beispiele bei Delab. II, l. c.

[2]) Beispiele für Akzentprofilation vd. bei Delab. II, pg. 76—108.

[3]) Beispiele von Profilation des guten Taktteiles (in der Instrumentalmusik dieser Epoche) vd. u. a. bei Seiff.-Weitzm. (in den Notenbeispielen von Le Bègue, d'Anglebert, Couperin usw.) pg. 285 ff., sowie Publikationen älterer praktischer und theoretischer Musikwerke usw. Bd. XXVII. Leipzig 1903 (Rob. Eitner: Jean Marie Leclaire, zwölf Sonaten für Violine und Generalbaß).

[4]) Vgl. außer den vorhin angeführten Beispielen bei Amalie Arnheim S. I. M. G. X, pg. 416 ff., Delaborde II, livre 4, chap. XII und Weckerlin Nr. 16 ff., 25 ff., 49 ff. noch die Notenbeispiele aus Mouliniéschen Arien bei L. H. Fischer: Fremde Melodien in Heinrich Alberts Arien V. f. M. II, pg. 471.

[5]) Aus Beaulieus und Salmons „Ballet comique de la Royne, faict aux nopces de Monsieur le Duc de Joyeuse" . . . usw., 1581. Bei A. IV, pg. 229 ff.

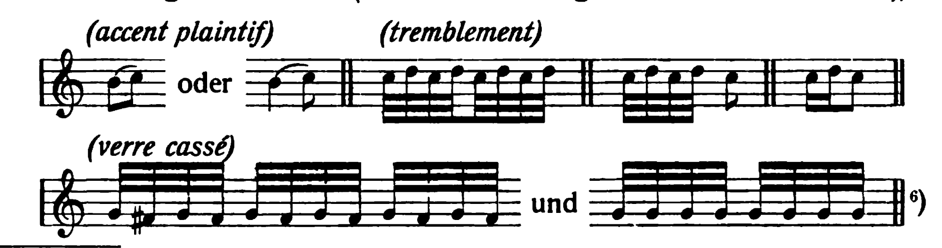
von denen schon von der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ab die französische Vokal- und Instrumentalmusik in gleicher Weise strotzt wie die italienische. Wie sich noch am Ende des 17. Jahrhunderts die Melopöie aus diesem Diminutionstypus (der auch weiterhin, im 18. Jahrhundert noch, die melodische Schablone abgibt) aufbaut, zeigen u. a. besonders deutlich Proben aus den Arien d'Ambruis' wie z. B.:



[1]),

in denen der typische Diminutionsstil unverkennbar zutage tritt.

Vom Anfange des 17. Jahrhunderts ab kommt für die weitere Ausbildung der Verzierungen ein Faktor in Betracht, der im gesellschaftlichen wie im musikalischen Leben dieser Zeit eine gleich wichtige Rolle spielte: die Lautenmusik, die dann später, von der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ab, allmählich durch die Klaviermusik ersetzt wurde[2]). Der rege geistige Verkehr der englischen und französischen Lautenspieler am Ende des 16. Jahrhunderts brachte es mit sich, daß die englischen Verzierungen und Spielmanieren zunehmend immer mehr in die französische Lautenmusik eindrangen, wo sie zunächst nur in den einfachsten Formen übernommen wurden, bis Jacques und Denis Gaultier cca. 1620 diese Technik reicher ausbildeten, um durch Trillerchen, Figuren und sonstige Schnörkel den Lautenton voller, die Melodie flüssiger zu machen[3]). Die ursprünglichste und einfachste dieser Verzierungsfiguren war der Triller, nach dessen Name, *tremblement*, man alle andern später hinzutretenden benannte[4]). Die Haupttypen dieser Verzierungen, die sie nach englischem Vorbild bereits durch eigene Zeichen andeuteten[5]), sind:




[6])

[1]) Aus „Livre d'airs du Sieur d'Ambruis" usw., Paris 1685. Bei G. Becker: Aus meiner Bibliothek. M. f. M. XI, 1879, pg. 166. Betreffs d'Ambruis' Verzierungstechnik vd. Dannreuther I, pg. 86, und Beyschlag I, pg. 75.

[2]) Vgl. Kuhlo pg. 45.

[3]) Seiff.-Weitzm. pg. 158. Vgl. auch Fleischer: Denis Gaultier V. f. M. II, 1886, pg. 77 u. 80.

[4]) Fleischer l. c. pg. 65/66.

[5]) Eine ausführliche Besprechung und Zusammenstellung derselben vd. ibid. pg. 69—74.

[6]) Dannreuther I, pg. 60. Vgl. auch Beyschlag pg. 56 ff.

Doch sind beide Gaultiers in der Anwendung ihrer Verzierungen noch ungemein maßvoll: der Hamiltonkodex enthält sich ihrer so sehr, daß man fast zu glauben versucht wäre, die Gaultiers seien dieser Mode ferngestanden[1]). Wichtig ist, daß man bei ihnen bereits deutlich das architektonische Profilationsmoment als Regulator der ornamentalen Praxis gewahrt; Stellen wie:




bei den Gaultiers, oder wie ähnliche Stellen aus Jacques de Gallots „Pièces de Luth", Paris 1670[3]) oder Perrines Sammlung (Pièces de Luth, Paris 1680)[4]) zeigen bereits deutlich die Profilation des guten Taktteils sowie der architektonischen Dispositionspunkte. (Daß — nebenbei bemerkt — die Gaultiers und ebenso die Späteren an diesen Stellen besonders gerne Dreiklangsarpeggienfiguren anbringen, illustriert auf das deutlichste die ungemein innigen Beziehungen von Ornamentik, Harmonie und Profilation, bzw. die Äquivalenz der Ornamentik mit der Harmonie hinsichtlich der profilierenden Wirkung beider; wenn im ersten Teil von der räumlich vertiefenden Wirkung der Harmonie die Rede war, die in der polyphonen Musik die Profilation durch rein lineare, melodische Mittel, also Melisma und Ornament, der homophonen Musik ersetzt, so finden diese Bemerkungen nun eine neue Bestätigung durch die hier zutage tretende Vermittlerrolle des Arpeggio, insoferne dieses sowohl rein formal als auch funktionell als ein entwickelungsgeschichtlich unentbehrliches Zwischenglied zwischen Ornament und Harmonie auftritt.) Daneben finden sich in den eben genannten Lautenbüchern, wie auch in den Moutons[5]), Lesage de Richées (1695) und anderen vom Ende des 17. Jahrhunderts[6]) noch deutlich Spuren des primitiven Moments: abgesehen von der periheletischen Melopöie, sind namentlich kleine Vor- und Nachschläge, Schleifer u. dgl. im Durchgange zwischen zwei Melodietönen (— also Rudimente des primitiven Portamentos —), wie wir sie auch sonst im französischen Volkslied sowie in den früher erwähnten Chansons antreffen

[1]) V. f. M. II, pg. 80 (Fleischer l. c.).

[2]) ibid. Notenbeispiele Nr. 3, 12, 19. Vd. überhaupt die zahlreichen Beispiele ibid. pg. 111—180 und speziell Anhang: Nr. 4, 8, 9, 30 usw.

[3]) Vd. M. f. M. XXXIII, 1901, Nr. 6 (Wilhelm Tappert: Die minuita — kein Menuett).

[4]) Vd. Fleischer l. c. V. f. M. II, Nr. 24.

[5]) Vgl. M. f. M. XXIII, 1891 (Lindgren: Ein Lautenbuch von Mouton), pg. 8—15, Notenbeilage.

[6]) Vd. ibid. XXI, 1889, pg. 9 ff. (Ein wenig bekanntes Lautenwerk), speziell Notenbeispiele pg. 19 ff.

und selbst noch im 18. Jahrhundert u. a. z. B. bei Jean Fery Rebel begegnen[1]), besonders häufig. Das Erbe der Gaultiers übernimmt und bereichert Mersenne, dessen Schatz an Verzierungsformeln sich in fünf große Haupttypen gliedert: 1. *tremblement.* 2. *martellement.* 3. *verre cassé.* 4. *battement* und 5. *accent plaintif*[2]). Die beiden ersten sind die Grundformen des Mordents, wie sie schon bei Am̄erbach auftraten und im späteren Klavierspiel als *pincé* oder *tremblement* (auch *cadence* genannt)[3]) fortleben, und zwar entspricht das *tremblement* dem einfachen Pralltriller mit oberer Sekunde[4]), das *martellement* dem verlängerten Pralltriller[5]), das *verre cassé* — auch *soupir* genannt — war ein *vibrato,* ein Erzittern und Beben des Tons[6]), wie es noch heute bei größeren Streichinstrumenten gebräuchlich ist und bei der Laute, bei der ein *tremolo (tremblement)* im Sinne der Klaviermusik aus technischen Gründen ausgeschlossen war, der natürliche Vertreter des Trillers war. Das *battement* war ein langer Triller mit dem oberen Hilfston[7]), der sich in der späteren Klaviermusik wiederfindet, — allerdings etwas modifiziert: mit dem unteren Hilfston; der *accent plaintif* endlich war ein langer Vorschlag von unten[8]). In Kürze zusammengefaßt setzt sich also Mersennes Verzierungsschatz aus folgenden Haupttypen zusammen:



[9]).

Außer diesen einfachen Typen können auch Kombinationen derselben auftreten. Aller dieser Verzierungen bemächtigte sich die von der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ab aufstrebende Klaviermusik[10]), und Froberger führte

[1]) Vgl. S. I. M. G. VII, pg. 253 ff. (Lionel de la Laurencie: Une dynastie de musiciens aux XVIIe et XVIIIe siècles), speziell Notenbeispiele pg. 268—285.

[2]) Kuhlo pg. 45. Vd. die ausführliche Darstellung und Besprechung der Mersenneschen Ornamentik bei Fleischer l. c. V. f. M. II, pg. 68 ff., Kuhlo pg. 45 ff., Dannreuther I, pg. 60 ff., Kuhn pg. 148 ff., Gschm. vok. Ornam. pg. 61 ff. und Beyschlag I, pg. 56 ff.

[3]) Vgl. z. B. Delaborde I, pg. 339.

[4]) Vd. die ausführliche Beschreibung seiner Technik nach Mersennes Angabe bei Fleischer l. c. V. f. M. 1886, pg. 69 und Kuhlo pg. 45, 46.

[5]) Vd. Mersennes Anweisungen bei Kuhlo pg. 46, 47.

[6]) Vd. Dannreuther I, pg. 60 und Fleischer l. c. pg. 69 ff.

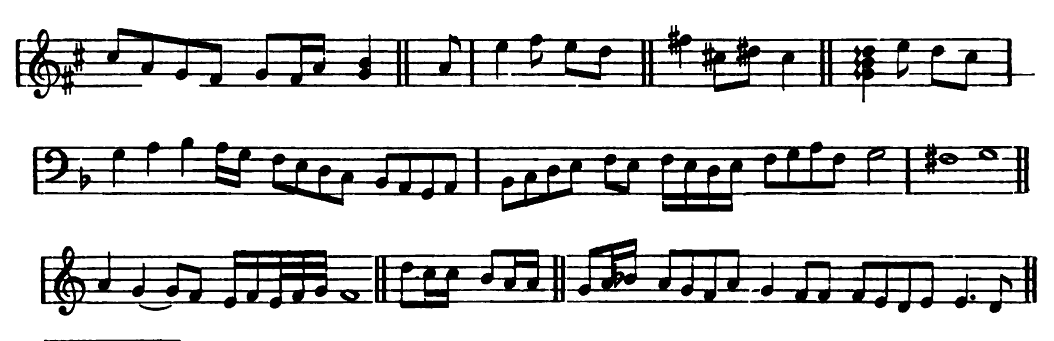
[7]) Vgl. Mersennes Anweisungen bei Kuhlo pg. 47, 48.

[8]) Vd. desgleichen ibid. pg. 48, 49.

[9]) Cfr. Dannreuther I, pg. 60 und V. f. M. II, pg. 68—72.

[10]) Betreffs der Verzierungskunst dieser Epoche vd. deren ausführliche Erörterung bei Amédée Méreaux: Les clavecinistes de 1637 à 1790. Paris, au menestrel (Heugel & Comp., éditeurs) 1867, pg. 11—27 und Villanis: arte del clavicembalo, § III (gli abbellimenti e lo

die französischen Lautenverzierungen in die deutsche Klaviermusik ein. Allmählich bildete sich immer mehr die Gepflogenheit heraus, daß die Komponisten ihren Werken stets Tabellen voranstellten, auf denen sie genau notiert hatten, wie sie die durch besondere Zeichen angedeuteten Ornamente, z. B. *cadence (trille), pincé, port de voix, double cadence, coulé, arpéges* etc. ausgeführt wissen wollten; es lag dabei nahe, Zeichen, die sich bei den Vorgängern als praktisch bewährt hatten, zur Bezeichnung gleicher oder ähnlicher Figuren zu entlehnen, wie uns denn z. B. Mersennes *tremblement*zeichen, das schon bei diesem je nach entsprechenden Modifikationen drei Manieren: den *accent plaintif*, das *tremblement* und das *verre cassé* bezeichnen kann, in derselben dreifachen Funktion als Vorschlag, Mordent und Triller u. a. z. B. bei d'Anglebert *(Pièces de clavecin, Paris 1689*, in den *Marques des agrémens et leur signification)* begegnet, wo es zur Bezeichnung des *pincé, cheute (chute), port de voix, cheute et pincé, détaché avant un pincé*, ja sogar *coulé* dient, und auch in Rameaus *Pièces pour le clavecin, Paris 1731*, wieder zum Vorschein kommt, wo es *port de voix, coulé* und *pincé* bezeichnet[1]). (Ähnlich verhält es sich mit Denis Gaultiers Arpeggiozeichen, das bei d'Anglebert, Rameau usw. wiederkehrt u. dgl.)[2]). Auch in der deutschen Orgeltabulatur begegnet uns das vorerwähnte *tremblement*zeichen[3]), wie überhaupt die Melopöietypen der einzelnen Instrumentalkompositionsgattungen im wesentlichen sich nicht unterschieden: der gleiche Prozeß der tonalen Zerlegung, d. i. der Diminution, führte hier wie dort zu den gleichen Kadenzen, Formeln, Gängen und Passagen. Auch die französische Orgelmusik zeigt das gleiche Bild: auch hier entstehen — zuerst über den Kadenzen, dann auch in der Binnenstrecke der Melodie — die gleichen Formeln und stereotypen Floskeln, auch hier wachsen diese melodischen Kräuselungen und periheletischen Wendungen wie:



stilo ornato) pg. 238 ff., speziell ab pg. 248. Vgl. auch Fleischer l. c. pg. 65 ff. und die vorhin angeführten übrigen Autoren.

[1]) Vd. Fleischer l. c. pg. 68—72.

[2]) ibid. pg. 71, 72.

[3]) ibid. pg. 70.



zu immer größerer Ausdehnung an, bis zuletzt die Melopöie häufig sich in Läufe, Passagen und Kolorierungen auflöst, und auch hier sind die ornamentalen Klauseln, zu denen diese Lieblingswendungen der Melopöie erstarren, dieselben typischen Verzierungsformeln wie in der übrigen Instrumentalmusik. Man vergleiche nur die Werke eines Jean Titelouze, André Raison, François Roberday, Louis Marchand[2]), Louis Nicolas Clérambault, Louis Claude d'Aquin, Nicolas Gigault, Nicolas de Grigny, François Couperin, Jacques Boyvin, Dandrieu usw.[3]) in der historischen Reihenfolge, um diesen Prozeß in seinem typischen Verlauf zu beobachten und die prinzipielle Übereinstimmung der Orgelornamenttypen[4]) mit denen der Klavier- und Lauten-, sowie der Vokalmusik zu konstatieren. Wir können daher bei der weiteren Verfolgung der Entwickelung der französischen Melopöie von einer besonderen, getrennten Behandlung der Orgelmusik mit ruhigem Gewissen absehen.

Vom 17. Jahrhundert ab vollzieht sich jene Loslösung der zu stereotypen Formeln erstarrten ornamentalen Wendungen aus der Melopöie, die in der schon erwähnten Bezeichnung derselben durch unveränderlich feststehende Symbole oder eine sonstige Semantik und Zusammenstellung dieser Zeichen in Tabellen am Anfang der Werke ihren Ausdruck findet[5]). Die Vergleichung dieser Tabellen[6]) in ihrer historischen Reihenfolge veranschaulicht auf das deutlichste das allmähliche Sichherausschälen der heutigen Ornamenttypen aus der bunt durcheinander wogenden Flut der übrigen ornamentalen Formeln,

---

[1]) Vd. Ritter II, pg. 77—84 (Notenbeispiele von d'Anglebert, Le Bègue, Raison usw.).

[2]) Vgl. S. I. M. G. VI, pg. 136 ff. (André Pirro: Louis Marchand), speziell die Notenbeispiele pg. 154 ff.

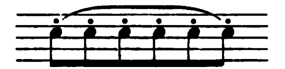
[3]) Vd. außer Ritter II, l. c. besonders Alexandre Guilmant: Archives des maitres de l'orgue des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles, publiés etc., avec la collaboration pour les notices biographiques de André Pirro. 7 vols. Paris 1898—1906.

[4]) Vgl. ibid., sowie bei Farrenc: Le trésor des pianistes, Paris 1861—1872, in den Einleitungen zu den einzelnen Bänden die Zusammenstellungen der französischen Orgel- und Klavierornamente.

[5]) Vd. Dannreuther introd. pg. X ff.

[6]) Vgl. z. B. die Zusammenstellungen solcher Tafeln bei Farrenc l. c. (und ibid. vol. I. die Abhandlung: Des signes d'agrément), sowie bei Dannreuther und Beyschlag, ferner bei Guilmant l. c. II, pg. 4 („Démonstrations des cadences et agréments" in André Raisons Vorrede „Au lecteur"), III, pg. XVI (Notice zu François Roberday), V, pg. 104 ff. (zu Fr. Couperin) und pg. 201 (zu Marchand), VI, pg. VI (Boyvins „Avis au public") und VII, pg. 5 (Dandrieu: Explication et expression des signes, qui marquent les agréments).

die im Laufe der Zeit ausstarben und heute nur mehr historisches, nicht praktisch-musikalisches Interesse haben. In Bacillys *„remarques curieuses“* usw.[1]) sind — allerdings zunächst nur für die Vokalmusik — die Grundlinien zu einer genauen Scheidung der einzelnen Haupttypen der Ornamentik seiner Zeit gezogen; eine Ergänzung hierzu bilden Couperins[2]) und Bérards[3]) Darstellungen des gleichen Gegenstandes. Demnach unterscheidet die altfranzösische Schule folgende Haupttypen[4]): von der Klasse der trillerartigen (die Bezeichnung „Triller“ — wie z. B. im italienischen *„trillo“* — ist ihr unbekannt, nur bei Chambonnières findet man *cadence ou trille): cadence ou tremblement* (unser heutiger Triller, Herbsts *cadentia,* bzw. *tremolo)* und *doublement du gosier,* die wiederholte Note, eine sehr zarte Ausführung erfordernde Manier, die dem Aufsetzen des Violinbogens verglichen wird (vgl. das *tremolo ondulé:*



bei Gluck!) und ungefähr dem *trilletto* der Italiener entspricht. Beide Typen finden sich bei den verschiedenen Meistern der französischen Schule in zahlreichen Übergangsnuancen: so ist die dem Urtypus, dem vibrierenden Langaushalten eines Tons nächststehende Form, der gehauchte Triller, — also entsprechend dem *trillo* Caccinis auf dem Gebiet der Vokalmusik — noch bei Affilard (in dessen *„principes“*[5]) usw.) als *balancement*[6]) erhalten; die *cadence* begegnet uns unter diesem Namen bei Affilard, Le Begue[7]) (— bei diesem mit *tremblement* identisch —), Chambonnières[8]) und d'Anglebert[9]), während das *tremblement* bei Affilard, d'Anglebert, Couperin[10])

---

[1]) Bacilly: Remarques curieuses sur l'art de bien chanter et particulièrement poar ce, qui regarde le chant français. Paris 1679. Vd. Gschm. pg. 104 ff. und 118 ff., derselbe: vok. Ornam. pg. 61 ff., Anhang pg. 41 ff.

[2]) François Couperin: L'art de toucher le clavecin, Paris 1717. Vd. Beyschlag I, pg. 79 ff.

[3]) Bérard: L'art du chant, Paris 1755. Vd. Beyschlag I, pg. 169 und Gschm. vok. Ornam. pg. 74 ff., Anhang, Notenbeispiele pg. 41 ff.

[4]) Für die folgende Darstellung vd. Gschm. pg. 104 ff., 118 ff., derselbe: vok. Ornam. II. Kap., pg. 59—78, Anhang Notenbeispiele pg. 41—52 und Beyschlag pg. 70—84 (französ. Theorie und Praxis des 17. und 18. Jahrhunderts), sowie Farrenc l. c. I: Des signes d'agrément, Grove l. c. art. agrémens und Delaborde I, pg. 321 ff., 339.

[5]) Affilard: Principes très faciles pour bien apprendre la musique usw. Paris 1705, Christof Ballard. Bezüglich Affilards Ornamentik vd. M. f. M. XI, 1879, pg. 61 ff. (G. Becker: Aus meiner Bibliothek), speziell Ornamenttabelle pg. 165, Beyschlag (B) pg. 74, Gschm. vok. Ornam. pg. 66 und Dannreuther I, pg. 83 ff.

[6]) Vd. Gschm. vok. Ornam. pg. 73.

[7]) Vd. B. pg. 71 und Dannr. (D.) I. pg. 95.

[8]) Vd. Kuhlo pg. 49 ff., B. pg. 72, Gschm. vok. Ornam. pg. 67 ff., Farrenc I. l. c. und II.

[9]) Vgl. B. pg. 73, Gschm. vok. Ornam. pg. 67 ff., Farrenc, I. l. c. und II., Dannr. (D.) I. pg. 95.

[10]) Vd. Farrenc (F.) IV, Gschm. (G.) vok. Ornam. pg. 68 ff., B. pg. 79 ff., D. I. pg. 99 ff

und Dieupart[1]) davon ausdrücklich unterschieden wird. Von beiden Typen bestehen zahlreiche Unterarten, z. B. von der *cadence* die *c. appuyé, battue, fermée, coupée, soutenue, pleine, brisée* etc. (so bei Affilard, Rameau[2]), Rousseau[3]) usw. Vd. Tab. XXI.[4])), vom *tremblement* das *tr. subit, simple, appuyé, ouvert, fermé, détaché, continue* etc. (so bei Affilard, d'Anglebert, Couperin.) Die *cadence appuyé,* sowie das *tremblement étouffé* bilden die Überleitung zu je einer eigenen Gruppe: erstere zur Doppelschlaggruppe, *tour de gosier*[5]*), cadence pleine, c. brisée* und *double cadence,* welch letztere wieder in verschiedene Unterarten — *double cadence battue, coupée* usw., so bei Affilard, Chambonnières, d'Anglebert, Rameau, Dieupart — zerfällt, letzteres zum Mordenten *(mordant),* insoferne es dem einfachen Pralltriller, der von Goldschmidt als kurzer Triller *(trilletto)* bezeichneten Figur der Italiener, entspricht[6]). Hierher gehört auch das u. a. bei Loulié[7]) und J. J. Rousseau vorkommende *martellement,* das ebenfalls in mehreren Arten, als *m. simple, double, triple* usw. vorkommt und als ein kurzer Triller eine Mittelform zwischen Triller und Pralltriller darstellt. Die gewöhnliche Bezeichnung für letztere ist sonst stets *pincé* (bei Le Bègue: *pincément*), wie z. B. u. a. bei Affilard, Chambonnières, d'Anglebert, Couperin, Dieupart. In Affilards *feinte* ist noch das vermittelnde Glied zwischen der Pralltrillergruppe und der Klasse der portamentoartigen Verzierungen, speziell der Akzente, erhalten, worauf denn auch die häufige Verbindung von *feinte* und *pincé* hinzudeuten scheint. (Vd. Tab. XXI: *feinte et pincé.)* Die zweite Hauptklasse der Verzierungen, die wir hiermit betreten: die der portamentoartigen, ist durch ihren ganz besonderen Formenreichtum auffallend; vor allem sind es die *accent-* und *port de voix*-Gruppe, die die mannigfaltigsten Schattierungen aufweisen. *Accent,* — nach Loulié's Definition eine *élévation de la voix d'un son fort à un son faible et plus haut d'un degré:*



[1]) Vd. D. I, pg. 137 ff., B. pg. 75.

[2]) Vd. F. VIII, B. pg. 82 ff.

[3]) Betreffs J. J. Rousseaus vd. B. pg. 97 und G. vok. Ornam. pg. 75; für Jean Rousseau vd. B. pg. 72 und G. vok. Ornam. pg. 63 ff. sowie Anhang pg. 41 ff.

[4]) Zusammengestellt nach F. I, IV, VII, VIII, D. I, speziell pg. 83 ff., 137 ff., M. f. M. XI, 1879, pg. 165 ff. (Becker l. c.), Dechevrens: études usw. III, 1e part., pg. 353, Grove l. c. art. agrémens und Kuhlo pg. 49 ff.

[5]) Vd. G. vok. Ornam. pg. 73 ff.

[6]) Vd. dessen ausführliche Beschreibuug bei Bacilly: L'art du chant, Paris 1679; bei Gschm. pg. 104/105. Betreffs Bacillys Ornamentik vd. G. vok. Ornam. Anhang pg. 41 ff. und 45 ff., sowie B. pg. 71 ff.

[7]) Vd. G. vok. Ornam. pg. 64 ff. und Anhang pg. 41 ff., B. pg. 75 ff., D. I, pg. 91, F. I. l. c. und Dechevr. l. c.



—, oder *aspiration* ist die Verbindung zweier Töne von gleicher Tonhöhe oder eines höheren Tones mit einem tieferen durch Einschaltung eines dritten, welcher aber nur ganz leicht berührt wird. Vom *accent*, der uns unter diesem Namen u. a. bei Affilard, Loulié, Couperin, Rameau, Rousseau usw. entgegentritt, wird bisweilen (so z. B. bei Affilard und Couperin) der *hélan* als eine „*aspiration un peu violente*" (Affilard) oder als eine Verbindung von *accent* und *port de voix* geschieden. Letztere Manier, die uns unter diesem letzteren Namen u. a. bei Affilard, Chambonnières, d'Anglebert, Couperin, Rameau, Dieupart, Rousseau, Lacassagne[2]), Duval[3]) usw. begegnet, ist die Verbindung eines tieferen mit einem beliebigen höheren Ton durch *portamento*, indem dabei der höhere Ton nochmals angegeben, und nicht bloß der vorangehenden, sondern auch der höheren Note ein Teil ihres Wertes genommen wird *(anticipation)*, also statt:



während beim *demi port de voix* diese *anticipation* wegfällt und beim *port de voix perdu* der ersten Note fast ganz der Wert der folgenden zugelegt wird[5]). (Also das Gegenstück und die Umkehrung der alla-Lombardafigur, die noch in der Koloratur des 17. Jahrhunderts dieselbe wichtige Rolle spielt wie die ganzen Jahrhunderte vorher)[6]). Von diesen Figuren, aus denen unverkennbar der wohlbekannte Typus der Appoggiatur, d. i. des langen, bzw. halblangen Vorschlags, der mit starkem portamento der Hauptnote angefügt wird, hervorblickt[7]), und den übrigen Unterarten des *port de voix*, speziell dem *p. d. v. coulé* und *p. d. v. jeté*, ferner dem *p. d. v. double* bei Affilard, d'Anglebert und Couperin, *coulé* und *simple* bei Couperin, *réel* und *feint* bei Lacassagne (1766) und Duval (1785), *jeté* bei J. J. Rousseau usw.), sowie den nahe verwandten Formen *chute* oder *cheute* (so u. a. z. B. bei d'Anglebert, Dieupart) und *flatté* (z. B. bei Rousseau, Duval usw.)[8]) zweigt sich als separate Gruppe und Überleitung zu den in weiteren Intervallen fortschreitenden Ton-

---

[1]) Loulié: Éléments ou principes de musique, Paris 1696.

[2]) Vd. Dechevr. l. c. III, 1e partie, pg. 359 ff.

[3]) ibid.

[4]) Oschm. pg. 118/119 Anmerkung. (Vgl. hierzu auch O. vok. Ornam. pg. 61 ff.)

[5]) ibid.

[6]) Vgl. z. B. die *Cantatille* Lancels bei Weckerlin, écho usw.

[7]) Vd. F. I: Des signes d'agrément, 1e section, exemple 10ff., und Oschm. pg. 118/119 Anmerkung.

[8]) Vd. Duvals Beschreibung des flatté als „un leger coup de gosier, qui joint ensemble deux notes à intervalle diatonique montant ou descendant" bei Dechevr. l. c. pg. 359 ff.

gängen und Passagen durch das *coulé*[1]) (so z. B. bei Affilard, Chambonnières, d'Anglebert, Couperin, Rameau, Dieupart, Rousseau) die schon von Agricola beschriebene französische Manier der Vorschlagsrhythmisierung:



unter dem Namen *coulement* (so u. a. z. B. bei Affilard) ab. Die letzte Gruppe der französischen Ornamentik endlich wird durch die *arpége,* bzw. das *harpégement* (so z. B. bei d'Anglebert, Chambonnières, Rameau, Couperin, Dieupart usw.) repräsentiert, in dem sich bereits der Übergang aus der Ornamentik in die Architektonik vollzieht, wie dies rhythmisch schon durch die *suspension* (so u. a. bei Couperin und Rameau) vorbereitet wird. So gewahren wir denn das von uns bisher noch auf allen Entwickelungsstufen als zugrunde liegend beobachtete Schema auch hier, in der französischen Ornamentik[2]), nicht bloß als Ordnungs-, sondern auch als Entwickelungsprinzip in Geltung, insoferne wir fanden, daß auch hier die gemeinsame Grundwurzel aller Ornamentik die Kadenz, bzw. das aus dieser hervorgegangene Melisma, ist, daß diese allmählich zu stereotypen Formeln versteinerten Melismen sich zuletzt als Ornamente aus der Melopöie loslösten und daß alle diese Ornamente in ihrer melodischen Struktur ganz unverkennbar den Typus der gemeinsamen Urform, der Kadenz, zeigen. Dies kommt auch rein äußerlich zum Ausdruck in gewissen Sprachgebräuchen und Ausdrücken, die nur aus — wenn auch vielleicht bereits unverständlich gewordenen — Reminiszenzen an die Herkunft dieser melodischen Formeln zu erklären sind und dann Sinn haben, so u. a. z. B.: wenn bei Chambonnières und den Späteren, ja noch am Ende des 18. Jahrhunderts, so z. B. bei Delaborde[3]), *trille,* bzw. *tremblement* als *cadence:*




bezeichnet, oder die Ornamente, die *agréments,* unter der Kollektivbezeichnung *inflexions* zusammengefaßt[4]), darunter auch *coups de langue* als Verzierungen

---

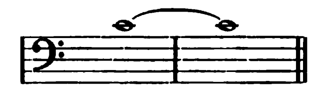
[1]) Vgl. Delaborde I, pg. 321, 322 und die Notenbeispiele altfranzösischer Musikstücke aus dem 17. und 18. Jahrhundert ibid. II, u. a. z. B. pg. 22, 33, 41 ff., 48, 49, 58, 80 usw.

[2]) Bezüglich der Darstellungen der Ornamentik bei den übrigen, oben nicht speziell angeführten Theoretikern und Musikern, wie z. B. Sebastien Brossard (Dictionnaire de musique, Paris 1703), Nivers, Marais, Boyvin, Blanchet, Saint Lambert, Monteclair usw. vd. B. pg. 74ff., 95 ff. und 169, sowie G. vok. Ornam. pg. 66ff., 75 ff. und Anhang pg. 41 ff. Vgl. auch P. I. M. G. 1. Beiheft, II. Folge (Alfred Einstein: Zur deutschen Literatur für Viola da Gamba im 16. und 17. Jahrhundert. Leipzig 1905) Musikbeilage pg. 79-86.

[3]) Delaborde I, pg. 321 ff., 339.

[4]) ibid. pg. 339.

angeführt werden[1]). (Man erinnere sich an die *inflexio vocis,* den *cantus fractus* und die *repercussio gutturis* der mittelalterlichen Theoretiker, die Zungen- und Kehlkoloratur Hermann Fincks usw.!) Daß endlich am Schlusse dieser ganzen Entwickelung der französischen Ornamentik, am Ende des 18. Jahrhunderts, die Erinnerung an deren Ausgangspunkt, den lang ausgehaltenen Ton, noch nicht erloschen ist, zeigt am besten die Tatsache, daß noch bei Delaborde[2]) der *son filé,* der lang ausgehaltene Ton:



als Manier angeführt wird. Wie endlich auch hier — ähnlich wie in der Entwickelung der italienischen Oper — bei der ursprünglich als Reaktion gegen die Koloratur[3]) und das Virtuosentum des 17. Jahrhunderts entstandenen deklamatorisch-rezitativischen Oper Lullys[4]) und seiner Nachfolger[5]) aus den Kadenzen der Versschlüsse und Abschnitte wieder die Melismatik hervorblühte, die sehr rasch emporschoß und üppig das architektonische Gerüst der Melodie überwucherte, bis diese zuletzt wieder neuerdings unter einem dichten Urwald von Koloraturen, Passagen und Schnörkeln nahezu versteckt war[6]), wie sich also hier genau derselbe Prozeß wiederholte, den wir schon auf den verschiedensten Entwickelungsstufen, so beim gregorianischen Melisma, bei der italienischen Oper usw. beobachteten, und wie endlich auch hier vom 17. Jahrhundert ab die Anwendung der Verzierungen immer mehr durch das Regulativ der architektonischen Profilation eingeschränkt wurde, bis etwa vom Anfang des 18. Jahrhunderts ab dieses Prinzip zur unumschränkten Herrschaft gelangte und der gesamten Musik dieser Zeit ihr

---

[1]) ibid. pg. 340/341.

[2]) ibid. pg. 321.

[3]) Beispiele für die französische Koloratur und Verzierungstechnik des 17. und 18. Jahrhunderts vd. S. I. M. G. X (Heft 2), 1909 (Lionel de la Laurencie: Notes sur la jeunesse d'André Campra) pg. 209 ff., 215 ff., 233, 239, G. vok. Ornam. pg. 75 ff. und ibid. VII (Arnold Schering: Zur Instrumentalverzierungskunst im 18. Jahrhundert) pg. 365 ff., speziell die Notenbeispiele pg. 373 ff. (nach J. B. Cartiers: L'art du violon, Paris 1798, 1801).

[4]) Vd. Publikationen älterer praktischer und theoretischer Musikwerke usw. XIV (Leipzig 1885), Rob. Eitner: Die Oper usw., III.: Jean Baptiste de Lullys „Armide" usw. Vgl. auch die Notenbeispiele bei Hawkins I, pg. 638, 649 ff., 780 und Weckerlin: écho usw. pg. 80 ff. Betreffs Lullys Ornamentik vd. G. vok. Ornam. pg. 76 ff., Anhang, Notenbeispiele pg. 47 ff. und B. pg. 76 ff.

[5]) Bezüglich der Ornamentik und Koloratur Rameaus, Campras, Mondonvilles usw. vd. G. vok. Ornam., Anhang, pg. 49 ff., L. de la Laurencie l. c. S. I. M. G. X, 1909, Notenbeispiele pg. 209 ff. und Weckerlin l. c. pg. 82 ff., 93 ff. usw.

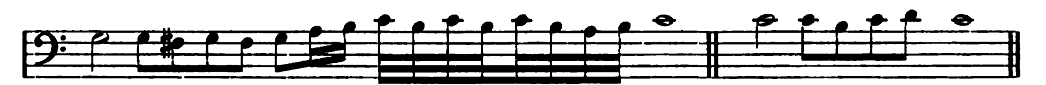
[6]) Vgl. zur Charakteristik des damaligen Geschmacks Georges Muffats Äußerungen über die Verzierungen der Pariser Opernmusik, Vorrede zum Florilegium 1698. Denkmäler der Tonkunst in Österreich (D. d. T. Ö.) I, 2. Hälfte.

charakteristisches Gepräge gab[1]), auf dies alles kann hier nur im Vorübergehen hingedeutet, nicht näher eingegangen werden, um nicht in die Wiederholung von Beschreibungen derselben Phänomene zu verfallen.

Auch in England ist die Basis für die Entwickelung der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts die niederländische Melopöie, wie sie im 15. und 16. Jahrhundert sich ausgebildet hatte und uns in geistlichen (z. B. dem Book of common prayer, London 1550) und weltlichen Gesängen dieser Zeit und später, in den Werken eines John Fairfax, J. Taverner, J. Banister, J. Shepherd, Christopher Tye, J. Marbeck, J. Thorne, William Blitheman, J. Redford, Henry VIII., J. Digon, William Cornyshe, Robert Johnson, Thomas Tallis, Thomas Morley, Master Allwoods, John Wilbye, Thomas Weelkes, Th. Clayton, Robert Bradley, Th. Tollet, J. Weldon, J. Eccles, William Croft, J. Milton, J. Bennet, J. Isham, Nicolas Haym, Mauritius Green, J. Ravenscroft, Henry Lawes usw.[2]) entgegentritt. Alle diese Tonstücke zeigen die typischen Wendungen, Kadenzen und Formeln der Niederländer wie z. B.:




also alle jene Typen, aus deren Erstarrung und Versteinerung zu stereotypen Floskeln die Diminution durch rhythmische Verkleinerung ihren Formelschatz gewinnt, und wie sie noch im 16. und 17. Jahrhundert in der englischen Orgelmusik, in den Werken eines Peter Philipps, Charles Luyton, Peter Cornet usw. fortleben, in Gängen und Wendungen wie z. B.:



[1]) Vgl. Mereaux: les clavecinistes usw. — E. Pauer: Alte Klaviermusik, Leipzig, Senff. — Köhler: Les maîtres du clavecin, Braunschweig, Litolff. — Fr. Couperin: Pièces de clavecin, revues par J. Brahms et Fr. Chrysander, Leipzig, Breitkopf & Härtel. — Typische Profilationsbeispiele auch in den Notenbeilagen und -beispielen S. I. M. G. IV, pg. 702—727 (Amalie Arnheim: Le devin du village von J. J. Rousseau und die Parodie Les amours de Bastien et Bastienne), Riv. mus. II, 1895, pg. 260 ff. (Arthur Pougin: Jean Jacques Rousseau musicien) und P. I. M. G. 1. Beiheft, Leipzig 1901 (Edgar Istel: Jean Jacques Rousseau als Komponist seiner lyrischen Szene „Pygmalion") pg. 73—90.

[2]) Proben aus den Werken dieser Meister vd. in den Notenbeispielen bei Burney: A general history of music from the earliest ages to the present period, London 1776, 1782 und 1789, 4 vols., und zwar II, pg. 541 ff., 557—564, 579—597. — Sir John Hawkins: A general history of the science and practice of music. 2 vols. London (Novello & Ewer) 1875, I, pg. 355—372, 451—479; II, pg. 495—516, 539 ff., 568 ff., 579 ff., 710, 730 ff., 749 ff., 797—894, 920—938. — Julius Josef Maier: Auswahl englischer Madrigale für gemischten Chor, 3 Hefte, Leipzig, F. E. C. Leuckart. — Leichtentritt: Gesch. d. Mot. Kap. XIII. — S. I. M. G. VII, pg. 571 ff. (Godfrey E. P. Arkwright: The authorship of the anthem „Lord, for thy tender Mercys shake") und ibid. append. pg. 578 ff.




In der Tat gewinnt denn auch im Laufe des 16. Jahrhunderts die Diminution, in England *division*[2]) genannt, immer mehr an Bedeutung, und um die Wende des 16. bis 17. Jahrhunderts zeigt die englische Musik die gleiche übertriebene Anwendung der Ornamente und Verschnörkelungen[3]) wie die französische, italienische, deutsche usw. In der Gesangskunst freilich ist es hier nie zu einer solchen Entwickelung gekommen, wie sie für den kontrapunktischen Stil durch die Lehre Zacconis, für den dramatischen, bewegten Einzelgesang durch die Tätigkeit der Florentiner bezeugt ist, wie denn auch die Abhandlungen über den Gesang bei den Engländern weiter nichts bieten als die Anfangsgründe der Notenlehre[4]); welche Beliebtheit und welchen Grad der Ausbildung aber in der Instrumentalmusik die Verzierungskunst erreichte, zeigen das Fitzwilliam-Virginalbook, die Parthenia, die Verzierungstabellen eines Christopher Simpson (The Division-Violist etc., London 1659, bzw. 2. Auflage: Chelys, minuritionum etc.... The Division-Viol. etc., London 1665), Thomas Mace („Musicks monument", London 1676), William Byrd, John Bull, Orlando Gibbons, Matthew

[1]) Ritter II, Notenbeispiele pg. 51—64.
[2]) Dannreuther, introduct. pg. IX.
[3]) Willibald Nagel: Geschichte der Musik in England, Straßburg 1894 und 1897, Karl Trübner, 2 vols, I, pg. 160. Vgl. ibid. II, pg. 132.
[4]) ibid. II, pg. 208. Vgl. Kuhn l. c. pg. 37.

Locke, Henry Purcell usw.[1]). Hand in Hand mit dem Prozeß der Herauslösung stereotyper ornamentaler Formeln aus der Melopöie, der namentlich etwa von 1650 ab immer intensiver und reicher sich entfaltet, so daß um 1659 Christopher Simpson durch die Menge der Zeichen bereits in Verlegenheit gesetzt wird[2]), — Hand in Hand damit also geht auch die dieser melodischen oder tonalen Versteinerung korrespondierende graphische Versteinerung, d. i. ihre Bezeichnung durch gewisse feststehende stenographische Sigel, — wenigstens der einfacheren Verzierungen wie *shakes, mordents, beats* (kurzer Appoggiaturen von unten oder oben), *slurs, slides* u. dgl., während die komplizierteren, mehr ausgearbeiteten Zeichen wie lange Triller, *double relish, elevation etc.* wie bei den Italienern, z. B. Merulo und den Gabrielis, meist sorgfältig Note für Note ausgeschrieben werden[3]). Die ältesten Beispiele dieser Gepflogenheit treten uns in Benjamin Cosens Ms. Virginalbook entgegen[4]); im Fitzwilliam-Virginalbook und in der Parthenia (1611) begegnen wir — als erstauftretender Verzierung in der Klaviermusik — dem alten (z. B. in den Lüneburger Handschriften auftretenden) Zeichen für den kurzen Triller der deutschen Orgelmusik, den Mordanten: nämlich zwei schräg durch den Hals der Noten gezogenen parallelen Strichen[5]), — eine Analogie, die es wahrscheinlich macht, daß hier eine Übertragung der Orgelverzierung in die englische Klaviermusik stattfand[6]) und daß auch die Ausführung dieser Ornamentzeichen (— es tritt zu dem wahrscheinlich älteren, ursprünglichen Zeichen mit zwei schrägen Strichen auch noch ein solches mit drei Strichen hinzu; die Parthenia kennt nur // und ///, und diese Bezeichnung lebt in Henry Purcells Agrémentzeichen bis ans Ende des 17. Jahrhunderts fort —)[7]) ähnlich den italienischen *tremoli* und *tremoletti* mit der in Deutschland gebräuchlichen übereinstimmte: kurzer Triller mit der oberen Hilfsnote, bzw. mordentartiger Triller mit der unteren Hilfsnote und Triller mit Nachschlag, alle diese trillerartigen Verzierungen also als Erweiterungen des Amerbachschen Mordanten aufzufassen sind[8]). Von diesen Trillern, die in der Klaviermusik der englischen Virginalkomponisten zu Ende des 16. und Anfang des 17. Jahr-

---

[1]) Vgl. Luigi Alberto Villanis: L'arte del clavicembalo, Torino 1901, pg. 69 ff., pg. 80 ff. (speziell die Ornamententabelle pg. 86 ff.) und überhaupt den ganzen Abschnitt „Inghilterra" pg. 3—110, ferner F. II, 1863, B. pg. 51—55 und pg. 71 ff., M. f. M. XXX, 1898, pg. 53 ff. (Willibald Nagel: Daniel Purcell), S. I. M. G. VI, pg. 549 ff. (William Barclay Squire: Purcell as theorist), ibid. V, pg. 513 ff. (Derselbe: Purcells dramatic music) und ibid. IV, pg. 228 ff. (Derselbe: Music for the funeral of Mary II).

[2]) Vd. Dannreuther introd. pg. X.

[3]) ibid. pg. IX.

[4]) ibid.

[5]) Kuhlo pg. 39.

[6]) ibid. Vgl. Fleischer: „Denis Gaultier" V. f. M. II, 1886, pg. 67.

[7]) Fleischer l. c. pg. 65, 66.

[8]) Kuhlo pg. 39.

hunderts, bei William Byrd, John Bull, Orlando Gibbons und anderen, in solch reicher Fülle auftreten, daß kaum ein Takt ohne solchen Schmuck zu finden ist, mögen vielleicht die in die französische Lautenmusik der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts eingeführten *tremblements* sowie überhaupt jene so rasch in Aufnahme gekommenen Spielmanieren abstammen, deren Einführung oder wenigstens Ausbildung den Gaultiers zugeschrieben wird, so daß also England eventuell als die Heimat, und die englische Harpsichordmusik[1]) als die Mutter der französischen Lautenornamentik anzusprechen wäre[2]). Doch ist dieser Zusammenhang noch viel zu unsicher, um ihn mit Bestimmtheit behaupten zu können.

Die ausführlichste Zusammenstellung und Beschreibung altenglischer Ornamentik findet sich bei Christopher Simpson, in dessen bereits erwähntem Werke[3]). In seiner Unterscheidung der Manieren nach zwei Klassen: *smooth* und *shaked graces,* deren ersterer *plain beat* oder *rise, backfall, double backfall, elevation, cadent* und *springer* (dem französischen *accent* entsprechend) angehören, während letztere *shaked beat, = backfall, = elevation, = cadent* und *double relish* umfaßt (vd. A in Tab. XXII[4])), sind schon die Grenzen der beiden Hauptklassen abgesteckt, in die ganz natürlich, schon rein genetisch, alle Ornamentik zerfällt: in die Klasse der tonwiederholenden und der portamentoartigen Verzierungen. Denn die *smooth* oder *plain graces,* die von vornherein nur für die Saiteninstrumente in Betracht kommen, sind dadurch charakterisiert, daß sie durch Schleifen des Fingers längs der Saite hervorgebracht, die einzelnen Töne also durch portamentoartiges Ziehen oder Schleppen verbunden werden. Im besonderen sind die einzelnen Haupttypen und Zwischenformen mit ihren Übergangsschattierungen und -nuancen bei den verschiedenen Autoren folgende (vd. Tab. XXII B): der Grundtypus der Trillerform (und aller Verzierung überhaupt), der einfache, vibrierend lang ausgehaltene Ton, *vibrato,* ist noch erhalten bei Thomas Mace, sowie im *close shake* Playfords, Simpsons usw. Von hier vermittelt der als *vibrato* oder *tremolo* bezeichnete *shake* (z. B. bei Mace) den Übergang zu der eigentlichen Trillerform im heutigen Sinne, die durch *shake, backfall shaked, shaked beat* usw. vertreten wird und durch verschiedene Zwischenformen wie *turned shake, trill,* (beide noch bei James Hook, † 1827), *elevation,* bzw. *beat* usw. einerseits in die Klasse der Doppelschlagformen, resp. andererseits in die Prall-

---

[1]) Vgl. die Darstellung der Harpsichordtechnik und -verzierungskunst nach „The Harpsichord" (Walsh) und Pasquinis „The art of fingering the harpsichord" bei B. pg. 118.

[2]) Fleischer l. c. pg. 65 ff.

[3]) Beispiele altenglischer Diminution aus Simpsons Werk vd. (außer bei B. l. c.) bei Alfred Einstein: Zur deutschen Literatur für Viola da Gamba im 16. und 17. Jahrhundert) (P. I. M. G. 1. Beiheft, 2. Folge, Leipzig 1905) Musikbeilage pg. 62 ff.

[4]) Zusammengestellt nach Grove, art. agrémens und Dannreuther I, pg. 66 ff., 71 ff., 79 ff., 86 ff.

trillergruppe übergeht. Erstere wird durch die Formen *elevation, double relish, single relish, trill, turn* und *turne shaked,* letztere durch die bereits früher erwähnten kurzen Trillerformen, durch *beat* usw., repräsentiert. Von der Trillergruppe durch *cadent shaked,* von der Pralltrillergruppe durch die den italienischen *trilletti* entsprechenden *transient shakes* wird die Überleitung zu der zweiten großen Hauptklasse, den portamentoartigen Verzierungen, gebildet, die wie bei den Franzosen auch hier sehr reich und mannigfaltig vertreten ist. Hierher gehören vor allem die dem französischen *accent* nächststehenden Formen, wie *springer, cadent, backfall, halffall, wholefall, forefall, double backfall, slurs* und *slides* usw., von denen schließlich nur mehr Schleifer, Nachschlag, Acciaccatur und Appoggiatur sich bis in unsere Zeit herübergerettet haben, sowie von der ersten Klasse nur mehr Triller, Mordent und Doppelschlag auf uns gelangten. So gewahren wir denn auch hier dasselbe Grundschema der musikalischen Entwickelung in Geltung, wie wir es noch überall sonst angetroffen haben: auch hier ist der Ausgangspunkt derselbe, auch hier folgen dieselben Phasen in derselben Reihenfolge, und auch hier sterben die entwickelungsgeschichtlich ältesten Formen (wie z. B. die der einfachen Tonwiederholung oder des vibrierenden Langaushaltens) als die ersten ab. Auch hier endlich tritt der uralte Grundstock aller europäischen Melopöie, das gregorianisch-periheletische Melos, trotz aller Umhüllungen und Verkleidungen immer wieder unverkennbar zutage; noch im 17. und 18. Jahrhundert bildet es das Um und Auf aller Melodiebildung, deren Tongänge und Wendungen sämtlich offenkundig als von ihr herstammend sich erweisen. Wie tief es z. B. in dem auf weiteste Verbreitung und volkstümlichste Wirkung angelegten Musikgenre eingewurzelt war, beweisen u. a. z. B. die Melodien aus den Singspielen der nach Deutschland, Holland usw. herübergewanderten englischen Komödianten[1]) oder der Beggarsopera[2]) usw. Daß endlich auch hier wie allüberall vom 17. Jahrhundert ab sich immer mehr die architektonische Profilation speziell des guten Taktteiles durch Vorschläge, Triller u. dgl. durchrang, bis sie etwa von der Wende des 17. bis 18. Jahrhunderts an die unumschränkte Alleinherrschaft — nicht bloß in der Musik der alten, sondern auch der jung aufstrebenden neuen Welt — innehatte, bezeugt u. a. die Melopöie amerikanischer Kompositionen dieser Zeit[3]), die mit ihren periheletischen Wendungen, der architektonischen Profilation, ihrer Ver-

---

[1]) Vgl. Johannes Bolte: Die Singspiele der englischen Komödianten und ihrer Nachfolger in Deutschland, Holland und Skandinavien. Hamburg und Leipzig, 1893, Leopold Voß. Abschnitt IV: Melodien pg. 167—183.

[2]) Vd. S. I. M. G. VIII, pg. 286 ff. (Georgy Calmus: Die Beggarsopera von Gay und Pepusch) speziell die Notenbeispiele von pg. 291—327.

[3]) Vgl. ibid. VI, pg. 428 ff. (O. G. Sonneck: Early American operas) Notenbeispiele pg. 455 ff., 464, 490 ff. und ibid. V, pg. 119 ff. (Derselbe: Francis Hopkinson, the first American composer), Notenbeispiele pg. 137 ff., 145 ff.

zierungstechnik usw. sich als das typische Abbild der englisch-europäischen zeitgenössischen Musik erweist.

Analog gestaltete sich auch die Entwickelung in den Niederlanden[1]) und Belgien[2]), wo die altniederländische Melopöie, wie sie sich bis zum 15. Jahrhundert herausgebildet hatte, den Grundstock der gesamten Melopöie des 16. und 17. Jahrhunderts bildete, die in Vokal- wie Instrumentalmusik, weltlichen wie geistlichen Gesängen in gleicher Weise diesen Typus bewahrte[3]). Auch hier führt die allmähliche Versteinerung und rhythmische Verkleinerung der altniederländischen Melopöie zu den typischen Diminutionsformeln[4]), -phrasen und Tongängen, wie sie uns von der italienischen, französischen usw. Musik her bereits bekannt sind und uns nun auch hier wieder namentlich in der holländischen Orgelmusik[5]) des 16. und 17. bis tief ins 18. Jahrhundert hinein in Wendungen wie z. B.:


[6]) usw.

[1]) Edmond van der Straeten: La musique aux pays-bas avant le XIXe siècle. C. Muquardt, Bruxelles 1867—1888, 8 vols (mit zahlreichen Musikbeilagen).

[2]) Vgl. Édouard Fétis: Les musiciens Belges. 2 vols. Bruxelles (Ajamar).

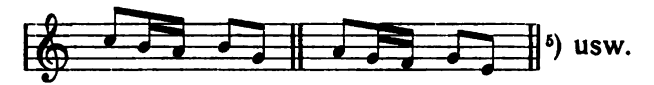
[3]) Cfr. William Barclay Squire: Ausgewählte Madrigale und mehrstimmige Gesänge berühmter Meister des 16. und 17. Jahrhunderts, Leipzig, Breitkopf & Härtel, und van der Straeten l. c.

[4]) Zusammenstellungen niederländischer Verzierungs- und Diminutionsformeln vd. bei Villanis l. c. Abschnitt: „Terre basse" pg. 539 ff., speziell pg. 561 ff., 564 ff., 574 ff.

[5]) Betreffs altholländischer Orgelmusik vd. Tijdschrift der Vereeniging voor Noord Nederlands Muzieckgeschiedenis, Amsterdam 1885—1900, 6 vols. (ff.), z. B. I, pg. 49 ff., II, 1887, pg. 61—91, 200 ff. (v. Riemsdijk) usw. Vgl. die folgenden Anmerkungen.

[6]) Ritter II, Notenbeispiele pg. 65—74.

bei Jan Pieter Sweelinck[1]), Anthony van Noordt[2]), Mathias van den Gheyn usw. entgegentreten. Auch hier wachsen aus der Diminution bald langausgedehnte Passagen und Koloraturen[3]) hervor, so z. B. bei William Brown (belgisch-holländische Schule des 16. bis 17. Jahrhunderts), dessen weit ausgesponnene Figuren in unzähligen Wiederholungen kurzer, stufenweiser Phrasen bestehen, ähnlich wie sie bei Sweelincks Schüler Samuel Scheidt sich finden[4]); ungemein häufig und gerne verwendete Figuren sind auch:


[5]) usw.

Die von der englischen Instrumentalmusik her bekannte, durch zwei kleine, dicht am Kopf durch die *cauda* gezogene Striche: bezeichnete Verzierung mit dem oberen Hilfston steht auch bei den Niederländern in Verwendung[6]). Wie endlich auch hier das architektonische Moment sich als Profilation des Schlusses geltend macht, illustriert der in Sweelincks Psalmensätzen jedesmal beim Leiteton am Zeilenschluß angebrachte Triller[7]), also jene architektonische Profilationsweise, die uns von Bachs und Händels Werken her heutzutage so wohlbekannt und altvertraut anmutet.

In der deutschen Musik, der wir uns nunmehr zuwenden, wird schon rein äußerlich, durch den dauernden oder vorübergehenden Aufenthalt zahlreicher Meister der niederländischen Schule in Deutschland (so Benedikt Ducis, Matthaeus le Maistre, Antonius Scandellus, Rogier Michael usw.) der Zusammenhang der niederländischen und deutschen Schule des 16. Jahrhunderts veranschaulicht, der formal in der vollkommenen Identität des Melopöietypus[8]) und rein innerlich, genetisch, in dessen Abstammung von der

[1]) Vgl. Werken van Jan Pieterszn Sweelinck, uitgegeven door de Vereeniging voor Noord Nederlands Muzieckgeschiedenis, 7 delen, 's Gravenhage, Martinus Nijhoff und Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1894—1901. Ferner Max Seiffert: Über Sweelinck und seine deutschen Schüler (in Tijdschrift usw. IV, 1894, pg. 1 ff.); derselbe: Sweelinckiana (ibid. VI, 1900); M. f. M. IV, 1872, pg. 42 ff. (Rob. Eitner: Haßler und Sweelinck); ibid. III, pg. 137 ff. (derselbe: Über die 8, resp. 12 Tonarten und über den Gebrauch der Versetzungszeichen im 16. und 17. Jahrhundert nach Joh. Peter Sweelinck); ibid. IX, 1877, pg. 54 ff. (chanson à 5 parties par Jean Pièrre Sweelingh).

[2]) Vd. M. f. M. XIV, 1882, pg. 167 ff. (Rob. Eitner: Anthony van Noordt ... Tabulatuurboek ... Amsterdam 1659).

[3]) Eingehendere Besprechung und Würdigung der niederländischen Koloristen vd. bei Max Seiffert: Jan Pieter Sweelinck und seine direkten deutschen Schüler (in V. f. M. VII, pg. 149 ff.).

[4]) Ritter I, pg. 50. Vgl. Winterfeld: Evang. Kirchengesang II, pg. 192 ff.

[5]) Seiffert l. c. V. f. M. VII, pg. 148.

[6]) ibid.

[7]) Seiffert-Weitzm. l. c. pg. 85.

[8]) Vgl. Tabelle XXIII, zusammengestellt aus A. V, pg. 235—551.

gleichen Wurzel und im gleichen Entwickelungsgange seinen Ausdruck findet[1]). In den Werken eines Heinrich Isaak[2]), Thomas Stoltzer[3]), Heinrich Finck[4]), Ludwig Senfl[5]), Paul Hoffheymer[6]), Arnold von Bruck[7]), Jacobus Gallus[8]), Hans Leo Haßler[9]), Lorenz Lemlin, Leonhard Schröter[10]), David Koler[11]), Johann Heugel[12]) und anderer[13]) treten uns dieselben Wendungen

---

[1]) Cfr. Joh. Wolf: Geschichte der musikalischen Notation. I. Teil, Leipzig 1904, Breitkopf & Härtel, 8. Abschnitt: Denkmäler gemessener Musik in Deutschland bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts, pg. 378 ff., Notenbeispiele.

[2]) Vgl. T. d. T. Ö. V. Jahrg., 1. Teil (1898) und XIV. Jahrg., 1. Teil (1907) [Heinrich Isaaks Choral-, bzw. weltliche Werke], Ri. II, Kap. XIX, § 62, pg. 154 ff. und A. V, pg. 338 ff., ferner Festschrift zum zweiten Kongreß der internationalen Musikgesellschaft, verfaßt von Mitgliedern der schweizerischen Landessektion usw., Basel 1906 (Friedrich Reinharts Universitätsbuchdruckerei) pg. 54 ff.: Adolf Thürlings: Innsbruck, ich muß dich lassen (Heinrich Isaak und Cosmas Alder), speziell die Notenbeispiele im Text und Musikbeilage pg. 79 ff.

[3]) Vgl. M. f. M. VIII, 1876, pg. 177 ff. (Georg Becker: Aus meiner Bibliothek) Notenbeispiele von Thom. Stoltzer, ebensolche bei Ri. II, Kap. XIX, § 62, pg. 154 ff., A. V, pg. 281 ff. usw.

[4]) Vgl. Publikationen älterer praktischer und theoretischer Musikwerke (P. M.) VIII. Bd., 1879, Leipzig, Breitkopf & Härtel: Heinrich Finck, eine Sammlung ausgewählter Kompositionen usw., herausgegeben von Rob. Eitner. Ferner: Hugo Leichtentritt: Mehrstimmige Lieder alter deutscher Meister, Leipzig, Breitkopf & Härtel, und A. V, pg. 247 ff.

[5]) Vd. Denkmäler deutscher Tonkunst 2. Folge (Denkmäler deutscher Tonkunst in Bayern, D. d. T. B.) III. Jahrg., 2. Teil, 1903 (Ludwig Senfls Werke), George Becker: La musique en Suisse depuis les temps plus reculés jusq'à la fin du dixhuitième siècle. Genève et Paris 1874, append. pg: 171 ff., Hugo Leichtentritt: mehrstimmige Lieder usw. l. c., A. V, pg. 385 ff. usw.

[6]) Vgl. A. V, pg. 299 ff. und Ri. II, Kapitel XIX, pg. 154 ff.

[7]) Vd. A. V, pg. 372 ff.

[8]) Vgl. D. d. T. Ö. VI. Jahrg., 1. Teil, 1899, XII. Jahrg., 1. Teil, 1905 und XV. Jahrg., 1. Teil, 1908 (Jakob Handl [Gallus], opus musicum), ferner A. V, pg. 575 ff., Ri. II, Kap. XXI, § 70, pg. 435 ff. und S. I. M. G. XI, pg. 42 ff. (Edward W. Naylor: Jacob Handl [Gallus] as Romanticist) Notenbeispiele.

[9]) Vd. D. d. T. B. IV. Jahrg., 2. Bd., 1903 und V. Jahrg., Doppelband, 1904 (Hans Leo Haßlers Werke), desgl. Denkm. deutsch. Tonk. (D. d. T.) II, VII (1902), XXIV und XXV, 1906 (Cantiones sacrae, sacri concentus), ferner A. V, pg. 552 ff., Cäcilienkalender für 1884 (herausgegeben von Fr. Xav. Haberl, Regensburg, Pustet) pg. 85 ff. und ibid. für 1885, pg. 87 ff., Notenbeispiele (Partituren von Haßlerschen Madrigalen), sowie Karl Ferdinand Becker: Die Hausmusik in Deutschland im 16., 17. und 18. Jahrhundert, Leipzig 1840 (Festsche Buchhandlung), Musikbeilage pg. 72 ff.

[10]) Vgl. A. V, pg. 466 ff., 503 ff.

[11]) ibid. pg. 363 ff.

[12]) Vd. S. I. M. G. VII, pg. 80 ff. (Willibald Nagel: Johann Heugel [ca. 1500—1584]), speziell themat. Verzeichnis pg. 107.

[13]) Vgl. Festschrift zum zweiten Kongreß der internationalen Musikgesellschaft usw., Basel 1906, pg. 132 ff. (Anhang zu Dr. Georg Walters „Verzeichnis von Werken der Mannheimer Symphoniker im Besitz der Universitätsbibliothek in Basel und der allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich) die Notenbeispiele von Vokalsätzen von 1576—1663, ferner Becker:

und Tongänge entgegen, die sich in der niederländischen Melopöie während des 14. und 15. Jahrhunderts herausgebildet haben, und die weltlichen und geistlichen Liedsammlungen eines Öglin[1]), Forster[2]), Ott[3]), Regnart[4]), Haßler[5]), Joachim von Burck[6]), Walther[7]), Eccard[8]), Zeuner[9]), Ahle[10]), Altenburg[11]) usw., sowie die Passionsmusiken[12]) und Motetten[13]) u. a. eines Jakob Reiner[14]), bzw. Gallus Dreßler[15]), Gregor Langius[16]) usw. bauen bis tief ins 17., ja 18. Jahrhundert hinein ihre Melopöie aus diesen Elementen auf.

---

Die Hausmusik usw., S. I. M. G. II, pg. 580 ff. (Tobias Norlind: Schwedische Schullieder im Mittelalter und in der Reformationszeit) Notenbeispiele und A. V, l. c. Vd. auch Karl Ferdinand Becker: Die Tonwerke des 16. und 17. Jahrhunderts, oder: systematisch-chronologische Zusammenstellung der in diesen zwei Jahrhunderten gedruckten Musikalien. Leipzig 1855 (Verlag Ernst Fleischer). [Bloß bibliographisch.]

[1]) Vd. P. M. IX, Berlin, T. Trautwein, 1880: Erhard Öglins Liederbuch zu vier Stimmen, Augsburg 1512, herausgegeben von Robert Eitner und Jul. Jos. Maier.

[2]) Vgl. ibid. XXIX, Leipzig 1905 (Georg Forster: Der zweite Teil der kurtzweiligen, guten, frisch teutschen Liedlein usw., herausgegeben von Robert Eitner).

[3]) Vd. ibid. Bd. I, II, III: 115 weltliche und einige geistliche Lieder, gesetzt von den bedeutendsten Meistern des 15. und 16. Jahrhunderts, gesammelt und im Jahre 1544 zu Nürnberg in vier Stimmbüchern herausgegeben von Johann Ott. Neu herausgegeben von Robert Eitner, Ludwig Erk und Otto Kade.

[4]) Vgl. ibid. XIX, Leipzig 1895: Jakob Regnarts deutsche dreistimmige Lieder, herausgegeben von Rob. Eitner.

[5]) Vd. ibid. XV, Leipzig 1887, Breitkopf & Härtel: Hans Leo Haßlers „Lustgarten", herausgegeben von Friedrich Zelle.

[6]) Vgl. ibid. XXII, Leipzig 1898, Breitkopf & Härtel: Joachim von Burck, 20 deutsche geistliche vierstimmige Lieder usw., herausgegeben von Rob. Eitner und A. Halm.

[7]) Cfr. ibid. VII, Berlin, T. Trautwein, 1878: Johann Walther, wittembergisch geistlich Gesangbuch, herausgegeben von Otto Kade. Andere Beispiele Waltherscher Kompositionen vd. A. V, pg. 409 ff.

[8]) Vd. ibid. XXI, Leipzig 1897, Breitkopf & Härtel: Johann Eccard, neue geistliche und weltliche Lieder, herausgegeben von Rob. Eitner. Vgl. S. I. M. G. VII, pg. 114 ff. (Ernst Praetorius: Ein unbekanntes Erstlingswerk Johann Eccards), speziell themat. Verzeichnis pg. 116 ff.

[9]) Vd. P. M. XXVIII, Leipzig 1904: Martin Zeuner, 82 geistliche Kirchenlieder zu fünf Stimmen, Nürnberg 1616, herausgegeben von Rob. Eitner.

[10]) Cfr. D. d. T. V, Johann Rudolf Ahle: Ausgewählte Gesangswerke, herausgegeben von Joh. Wolf.

[11]) Vgl. S. I. M. G. V, pg. 31, 33, 38, 41 ff. (Ludwig Meinecke: Michael Altenburg, ein Beitrag zur Geschichte der evangelischen Kirchenmusik) Notenbeispiele.

[12]) Vd. Otto Kade: Die ältere Passionskomposition bis zum Jahre 1631. Gütersloh 1893, Verlag C. Bertelsmann (mit zahlreichen Partiturbeispielen von Hobrecht bis Schütz).

[13]) Vgl. Leichtentritt: Geschichte der Motette, Kap. IX und X, Notenbeispiele.

[14]) Vd. M. f. M. IV, 1872, pg. 215 ff. (P. Anselm Schubiger: Zur fünf- oder vierstimmigen Passion von Jakob Reiner) Notenbeispiele.

[15]) Cfr. P. M. XXIV, Leipzig 1900, Gallus Dreßler: 17 Motetten zu vier und fünf Stimmen, herausgegeben von A. Halm und Rob. Eitner.

[16]) Vgl. ibid. XXV, Leipzig 1901, Gregor Langius: Eine ausgewählte Sammlung Motetten, herausgegeben von Reinhold Starke. Desgleichen vd. D. d. T. XXXI, 1907, Leipzig, Breitkopf & Härtel: Philippus Dulichius, I. pars centuriae, Stettin 1607, herausgegeben von Rud. Schwarz.

Auch für die Choralbearbeitung in der evangelischen Kirchenmusik liefert die niederländisch-gregorianische Melopöie das melodische Konstruktionsschema, und zwar nicht bloß für die begleitenden Stimmen, sondern auch die gelegentlich — bis zu ihrer schließlichen allmählichen Verdrängung im Laufe des 17. Jahrhunderts [1]) — vorkommenden längeren Melismen an den architektonischen Dispositionsstellen daselbst [2]), sowie die in den Kunstbearbeitungen des 17. Jahrhunderts, — z. B. bei Heinrich Albert (1638), Johann Crüger (1640), Michael Praetorius usw. [3]) — häufigen Koloraturphrasen wie:




sind mit ihren periheletischen Tonschnörkeleien durchwegs aus den in der niederländischen Melopöie versteinerten gregorianischen Melopöiephrasen hervorgegangen, ebenso wie auch in der Tanzmusik dieser Zeit, in Reigen und Tanzweisen u. dgl. [4]) zahlreiche periheletische Wendungen die Abstammung von dieser allgemeinen Grundwurzel deutlich verraten. In der Diminution vollzog sich auch hier die Umsetzung der größeren Notenwerte der niederländischen Melopöie in kleinere, also des mehr schwerfälligen und ungelenken Tongefüges der Niederländer in rasche, lebhafte, leicht bewegliche Tongänge. Wie allmählich und schrittweise sich der Übergang aus jener in diese Phase der Melopöie vollzieht, wie die steinernen Pfeiler der niederländischen Tonkonstruktionen sich immer mehr verflüssigen zu leicht beweglichen, rollenden und laufenden Passagen, und wie die starren, präzis und haarscharf wie die

---

[1]) Über die Verdrängung des Melismas im Lied des 17. Jahrhunderts vd. Artur Prüfer: Joh. Hermann Schein und das weltliche deutsche Lied des 17. Jahrhunderts, P. I. M. G. 7. Beiheft der II. Folge, Leipzig 1908, pg. 6.

[2]) Vd. z. B. die Notenbeispiele bei Winterfeld: Evangelischer Kirchengesang I, pg. 159.

[3]) Vd. ibid. II, pg. 48 ff., 65—70, 73, 75 ff. usw.

[4]) Vgl. Hugo Riemann: Reigen und Tänze aus Kaiser Mathias' Zeit, Leipzig, Fr. Kistner (zahlreiche Tanzsätze aus den Jahren 1616—1629), sowie F. M. Böhme: Geschichte des Tanzes in Deutschland II, pg. 77 ff., Notenbeispiele (von pg. 147 ab überwiegend aus dem 18. Jahrhundert) und Amalie Arnheim: Aus dem Bremer Musikleben im 17. Jahrhundert. S. I. M. G. XII, pg. 369 ff. (Notenbeispiele pg. 398 ff.).

Räder eines Uhrwerks ineinander greifenden kontrapunktischen Formeln der niederländischen Kompositionstechnik sich allgemach umwandeln in Schnörkel, Triller, Läufe und Koloraturen, die sich unter der Lupe der formal-analytischen Betrachtung als das zwar gleichsam mikroskopisch verkleinerte, aber photographisch getreue Abbild der alten Melopöie erweisen, — wie also, mit einem Wort, aus der niederländischen kontrapunktischen Formeltechnik durch die Diminution die Koloratur des 17. Jahrhunderts herauswächst, das läßt sich — außer in der weiter unten gleich zur Sprache kommenden Instrumentalmusik — u. a. auch deutlich an der Choralfiguration der evangelischen Kirchenmusik[1]), so z. B. bei Christof Peter[2]) (1667), Joh. Georg Ahle[3]) (1676), Joh. Rudolf Ahle[4]) (1658), an der kirchlichen Kantate[5]) (z. B. Tunder[6]), Ahle[7]), Weckmann[8]), Buxtehude[9]), Joh. Kasp. Kerll[10]) usw.) und dem Lied[11]) (z. B. Heinrich Albert[12]), Adam Krieger[13]) usw.[14]), an Formeln und Wendungen wie:



[1]) Vgl. die Beispielsammlung bei Winterfeld: Evangelischer Kirchengesang, am Schlusse von II (204 pg.) und III (249 pg.).

[2]) ibid. II, pg. 177 ff.

[3]) ibid. 146 ff. Vgl. B. 65 und G. vok. Ornam. pg. 86 ff.

[4]) Vgl. Winterfeld l. c. pg. 130 ff. und D. d. T. V. Jahrg.

[5]) Vd. G. vok. Ornam. pg. 86 ff.

[6]) Vgl. D. d. T. III: Franz Tunders Gesangswerke, herausgegeben von Max Seiffert, und M. f. M. XVIII, 1886, pg. 113 ff. (Stiehl: Franz Tunder) Notenbeilage.

[7]) Vd. B. pg. 65, G. vok. Ornam. pg. 86 ff.

[8]) Vgl. D. d. T. VI: Mathias Weckmann und Christof Bernhard, herausgegeben von Max Seiffert.

[9]) Vd. D. d. T. XIV, 1903 (Dietrich Buxtehudes Abendmusiken und Kirchenkantaten), ibid. XI, 1903 (Dietrich Buxtehudes Instrumentalwerke), sowie B. pg. 65 ff. und G. vok. Ornam. pg. 86 ff.

[10]) Vd. D. d. T. II, 2. Teil, 1901, Johann Kaspar Kerll: Ausgewählte Werke, 1. Teil, ferner B. pg. 67 und G. vok. Ornam. pg. 86 ff.

[11]) Vd. G. vok. Ornam. pg. 87 ff.

[12]) Vgl. D. d. T. XII, 1903 und XIII, 1904 (Arien von Heinrich Albert).

[13]) Vd. ibid. XIX, 1905: Arien von Adam Krieger und M. f. M. XXIX, 1897, pg. 61 ff. und 78 ff. (Robert Eitner: Adam Krieger). Bezüglich Johann Philipp Kriegers vd. ibid. pg. 116 ff. und Notenbeilage (128 pg.): Werke von J. Ph. Krieger, herausgegeben von Eitner. Bezüglich Johann Kriegers vd. ibid. XXVII, 1895, pg. 129 ff. (Eitner: Johann Krieger), speziell Notenbeispiele pg. 137 ff. und Musikbeilage am Schlusse (60 pg.), sowie ibid. XXIX, 1897, pg. 48 ff. (derselbe) und Ritter II, pg. 121 ff.

[14]) Vgl. M. f. M. II, 1870, pg. 101 ff. (Alfred Dörffel: Laurentius Schnüffis), ibid. XXVII, 1895, pg. 117 ff. (Eitner: Konrad Höffler), S. I. M. G. III, 1. Heft, pg. 99 ff. (Josef Sittard: Samuel Capricornus contra Philipp Friedrich Böddecker), XII, pg. 17 ff. (Kurt Fischer: Gabriel Voigtländer. Ein Dichter und Musiker des 17. Jahrhunderts) speziell Notenbeispiele pg. 38—92.




deutlich verfolgen. So war mit der Diminution das Material gegeben, aus dem die Verzierungs-, Koloratur- und Figurationskunst der Vokal-[2]) wie Instrumentalmusik[3]) des 17. Jahrhunderts sich aufbaute, jene ornamentalen Kunstmittel, wie sie von Praetorius, Crüger, Herbst und anderen Theoretikern des 17. Jahrhunderts systematisch zusammengestellt, beschrieben und uns so überliefert worden sind.

Übrigens lehnt sich die ganze deutsche Diminutionstheorie des 17. Jahrhunderts durchaus an die italienische an oder nimmt vielmehr die Lehre von der Kolorierung größtenteils — so in Systematik, Terminologie, Einteilung, Beschreibung u. dgl. — direkt herüber, wie ja auch einige der wichtigsten Manieren von Italien herstammen und Italien für die deutschen Theoretiker bereits das in jeder Hinsicht mustergiltige Vorbild war[4]). Demgemäß werden denn auch z. B. bei Praetorius ganz getreu der italienischen Lehre die *diminutiones in accentus, tremolo, gruppo, trillo, tirate* und *passaggio* eingeteilt, wobei *accentus* das Zerlegen einer Note in mehrere Noten kleineren Wertes bezeichnet und sich von *passaggio* nur quantitativ unterscheidet, indem der Akzent aus weniger Noten als die *passaggi* bestand, wogegen nur größere Figuren mit dem Ausdrucke *passaggio* bezeichnet wurden, wie denn *accenti* und *passaggi* auch stets schon bei den Italienern, z. B. Bovicelli, zusammen genannt werden[5]). An die *accenti* schließen sich im Gange der „*doctrina*“ jene Figuren, die wir auch heute noch als Manieren oder Verzierungen bezeichnen, nämlich *tremolo, gruppo* und *trillo,* während *tirate* und *passaggi,* die heutigen Läufe und Koloraturen, den Schluß der Reihe bilden[6]). Auch die später ausgestorbenen, entwickelungsgeschichtlich so wichtigen Zwischenformen wie z. B. Caccini's *trillo,* die *tremoletti* usw. finden sich hier, z, B. bei

[1]) Sittard l. c. pg. 99—101 und Ritter II, pg. 120 ff.

[2]) Vgl. Artur Prüfer: Johann Hermann Schein und das weltliche deutsche Lied des 17. Jahrhunderts (in P. I. M. G. Beiheft 7, II. Folge, 1908, Leipzig, Breitkopf & Härtel) pg. 25 ff. (betreffend vokale Verzierungstechnik).

[3]) Betreffs instrumentaler Diminution und Figuration vd. Alfred Einstein: Zur deutschen Literatur für Viola da Gamba im 16. und 17. Jahrhundert (in P. I. M. G. 1. Beiheft, II. Folge, Leipzig 1905) pg. 14 ff. und 43 ff., sowie die Musikbeilage ibid. pg. 63—78, 87—120. Vgl. ferner Villanis l. c. pg. 317—538 und Becker: Hausmusik pg. 24 ff. (Zusammenstellung der deutschen Orgeldiminutionsformen des 17. Jahrhunderts).

[4]) Vgl. M. f. M. X, 1878, pg. 163 ff. (Georg Becker: Aus meiner Bibliothek).

[5]) Gschm. pg. 52.

[6]) ibid. pg. 53.

Michael Praetorius[1]), getreulich bewahrt; bei Joh. Andreas Herbst[2]) treten zu den *accenti* auch noch *intonatio* und *esclamatio* hinzu, deren — von Rognoni, Bovicelli usw. her uns bekannte — Unterarten: *exclamatio languida, effettuosa, viva, più viva* und *e. con ribattuta* diese Klasse vervollständigen. Wie deutlich übrigens einerseits der Portamentocharakter dieser Gruppe von Verzierungen, andererseits die Entstehung aller Ornamentik überhaupt durch Zerlegung oder Brechung eines Tons den Deutschen bewußt blieb, illustriert am besten Crügers Beschreibung des *accentus: „accentus* ist, wenn die Noten folgender Gestalt gebrochen und im Halse gezogen werden“:



welch letztere Worte unverkennbar auf die Verbindung der einzelnen Töne untereinander hindeuten[3]). Die alla-Lombardafigur, die bekanntlich früher (als *plica* usw.) eine so große ornamentale Rolle gespielt hatte und noch spielte, wie wir dies bei den Italienern und Franzosen gesehen haben, wird nunmehr — seit Zarlino, der sie zum ersten Male nicht als Vortragsmanier, sondern als rhythmische Figur auffaßte — einfach als Synkope definiert, wobei (nach Sethus Calvisius) Glarean[4]) und die früheren Theoretiker unter Synkope die Beziehung einer Note über eine oder mehrere größere Noten hinweg auf eine solche ihresgleichen verstehen[5]). Daß sie damit aber an Bedeutung nicht verloren hat, beweist ihre auch weiterhin unverändert bestehen bleibende, wichtige Mitwirkung bei der Kadenzierung u. dgl.[6]). Mit den hier aufgezählten Verzierungsformen sind im großen Ganzen die Haupttypen angeführt und damit der Rahmen abgesteckt, innerhalb dessen die Entwickelung der ornamentalen Melopöie des 17. und 18. Jahrhunderts vor sich geht; diese Entwickelung selbst aber besteht darin, daß zu den einzelnen

---

[1]) Michael Praetorius: Syntagma musicum. (3 Teile, Wolfenbüttel 1615—1619) lib. III. Betreffs Praetorius' Verzierungs- und Diminutionsapparats vd. Dannr. I, pg. 41 ff. und M. f. M. X, 1878, pg. 33 ff. (Rob. Eitner: Einiges aus Michael Praetorius' „Syntagma musicum“), speziell pg. 52 ff. und Verzierungstabelle pg. 56 ff.; sämtliche eben zitierten Stellen benutzt für Tabelle XXIV: Praetorius.

[2]) Joh. Andreas Herbst: Musica practica 1642, Musica moderna 1653. Bezüglich seiner Verzierungstechnik vd. M. f. M. X, 1878, pg. 103 ff. (Georg Becker: Aus meiner Bibliothek) und Tabelle hierzu ibid. XI, 1879, pg. 165; benutzt für Tabelle XXIV: Herbst.

[3]) Gschm. pg. 52.

[4]) Dodekachordon pg. 213.

[5]) V. f. M. X, pg. 442 (Kurt Benndorf: Sethus Calvisius als Musiktheoretiker).

[6]) ibid. pg. 443.

Haupttypen zahlreiche verschiedene Varianten, Nuancen, Schattierungen und Zwischenformen hinzutreten; so ist es neben der Portamentoklasse vor allem die der Trillerformen, die u. a. z. B. in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts eine bedeutende Bereicherung erfährt. Der Weg aber, auf dem dies geschieht, ist derselbe wie in der gleichzeitigen französischen, englischen usw. Verzierungskunst: Loslösung der zu stereotypen Formeln erstarrten und versteinerten Tonwendungen aus der durch die Diminution gewonnenen, bzw. bearbeiteten Melopöie. Auch hier ist wie in den übrigen genannten Ländern das Symptom dieser Loslösung ornamentaler Formeln deren Bezeichnung durch stenographische Sigel und Zusammenstellung dieser Zeichen mit ihrer genauen Erklärung in Tabellen am Anfang der Ausgaben der Kompositionen. Sie sind gleichsam die Marksteine an dem Wege der Kolorierung, in der sich als ihrem Träger zugleich die Entwickelung der ornamentalen Melopöie verkörpert. Die ausführlichen Regeln und Erläuterungen[1]) betreffend die Art des Kolorierens usw. repräsentieren gleichsam die Gußformen, in denen die ornamentalen Gebilde geprägt werden, um dann, zu fertigen, in sich abgeschlossenen Formen erstarrt, sich schließlich von der Melopöie loszulösen. Man kann diesen Prozeß an der Hand der Orgel- und sonstigen Tabulaturbücher u. dgl. schrittweise verfolgen. So zeigen z. B. die Passagen und Kadenzformeln bei Sethus Calvisius[2]) oder die Simon Lohets († vor 1617), Johann Stephanis, Anton Holtzners, J. Erasmus Kindermanns usw., wie z. B.:



[1]) Vgl. z. B. die ausführlichen Erörterungen des Sethus Calvisius bei Benndorf: Calvisiana, M. f. M. XXXIII. Jahrg., 1901, Nr. 6, pg. 89 ff. (samt zahlreichen Notenbeispielen).

[2]) Sethus Calvisius: Biciniorum libri duo usw., Leipzig 1612.

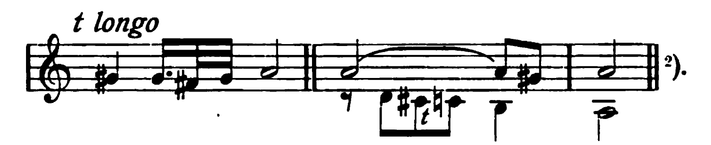



die typische Diminutionstechnik, wie sie sich im 16. Jahrhundert ausgebildet hatte und wie wir sie schon z. B. bei Hans Leo Haßler antreffen. Im Tabulaturbuch Ulrich Steigleder's (Straßburg 1627)[2]) begegnet man stets interessantem, nie an das Geistlose der Koloratur streifendem Figurenwerk[3]), und bei Johann Speth (anfangs des 17. Jahrhunderts, † 1650) muß, wenngleich er Ornamente nur spärlich eingestreut hat, doch bereits ein reichlicher Gebrauch derselben vorausgesetzt werden, wie er denn auch selbst ausspricht: „Die *trilli* und ander Zierlichkeiten, so allhier nicht bezeichnet worden, werden

---

[1]) Benndorf l. c. M. f. M. XXXIII, pg. 89 ff. und Ritter II, pg. 106—119.
[2]) Vgl. M. f. M. XIX, 1887, pg. 13 ff. (Wilhelm Tappert: Ulrich Steigleders Tabulaturbuch).
[3]) Ritter I, pg. 152. Vgl. ibid. II, Notenbeispiele Nr. 88 usw.

selbige dero Lehrmeister Geschicklichkeit überlassen"[1]). Im Gegensatze zu ihm wendet schon Wolfgang Ebner zwei Zeichen für Ornamente an: *t* für den Mordent und *t longo* für den langen Triller, z. B.:




[2]).

Bei Heinrich Schütz trifft man ungemein häufig Figuren wie:



[3]) usw.,

[1]) Seiff.-Weitzm. l. c. pg. 221 ff. und Ritter II, pg. 151 ff.

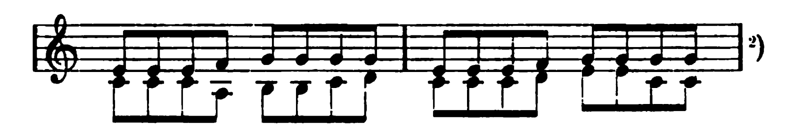
[2]) Seiff.-Weitzm. pg. 168.

[3]) Winterfeld: Gabrieli III, pg. 113 ff. und Parry: evolution usw. pg. 145. Vgl. André Pirro: Les formes de l'expression dans la musique de Heinrich Schütz (in Mémoires de musicologie sacrée, lus au . . Septembre 1900 à la Schola cantorum, Paris, édition de la schola) pg. 97 ff., speziell Notenbeispiele pg. 99, und B. I, pg. 58 ff.

also Typen, die bei den späteren Theoretikern (so am Ende des 17. Jahrhunderts — Georg Muffat — und im 18. Jahrhundert) größtenteils bereits unter einem besonderen Namen und Zeichen erscheinen, — eine lebendige Illustration für das rasche Vorwärtsschreiten des obenerwähnten Loslösungsprozesses. In den von Samuel Scheidt[1]) eingeführten zwei neuen Manieren: der *imitatio Violistica:*



und der *imitatio tremula organi:*



[2])

kommt wieder deutlich der Urtypus, aus dem alle Ornamentik hervorgegangen ist: die Zerlegung und Wiederholung desselben Tons, zum Vorschein; beide Manieren bilden eine willkommene Ergänzung der genetischen Formenreihe und füllen die Lücke zwischen dem Caccinischen *trillo* und dem instrumentalen *tremolo* (im Sinne Monteverdis) aus, wohin sie neben den *trillo* des Lorenzo da Penna eintreten. Scheidt, der mit Frescobaldi die Vorliebe für reichliche Anwendung von Figurenwerk teilt, unterscheidet sich von jenem dadurch, daß er die lebhafte Bewegung in einer und derselben Stimme längere Zeit fortdauern läßt und, melodisch figurierend, seine Figuren Gänge bilden läßt, während der Italiener die Figuren als engbegrenzte Tongruppen im Bereiche des einzelnen Akkordes formuliert, also harmonisch figuriert[3]), wie man dies in ähnlichen Beispielen auch bei Wolfgang Ebner finden kann[4]). (Entwickelungsgeschichtlich repräsentieren also letztere insoferne einen vorgeschritteneren, höheren Standpunkt, als in ihrer Figurationsweise ein Fortschritt der Stimmbewegung von dem in engsten Intervallen mühsam Dahinkriechen des periheletischen Melopöieduktus zu den freieren, weiteren Tonschritten der harmonischen, akkordzerlegenden Stimmbewegung nicht zu verkennen ist, während des ersteren Melopöie mit ihren Sekundenschritten im Grunde nicht von dem periheletischen Formelschema wie z. B.:

---

[1]) Samuel Scheidt: Tabulatura nova, 3 Teile, Hamburg 1624, am Schlusse des ersten Teiles, pg. 262; bei Max Seiffert: J. P. Sweelinck und seine direkten deutschen Schüler V. f. M. VII, pg. 209. Vgl. D. d. T. I. Bd., 1892: Samuel Scheidts Tabulatura nova, herausgegeben von Max Seiffert.

[2]) Seiffert l. c. V. f. M. VII, Seiffert-Weitzm. l. c. pg. 115 und B. pg. 61 ff.

[3]) Ritter I, pg. 207.

[4]) Vd. Seiff.-Weitzm. l. c. pg. 168.




loskommt.) Von den deutschen Koloristen unterscheidet er sich durch die organische Ausbildung seiner Figuren und ihre notwendige Verbindung mit dem Ganzen, wovon in den Arbeiten der Koloristen wenig zu merken ist[2]). Sein Hauptbestreben ist: die Koloratur durch neue Figuren zu heben und durch mannigfachen Wechsel vielgestaltiger Tongruppen überraschend und unterhaltend zu gestalten, und in der Tat mehrte er den Figurenschatz und breitet einen Reichtum instrumentaler Figuren vor uns aus, der heute noch überrascht[3]). Wie die Gestaltung solcher neuer Figuren stets von der Tonzerlegung und -wiederholung, bzw. der Perihelese ausgeht, illustrieren diesbezügliche Beispiele von Sweelinck, Scheidt, Schildt[4]), Praetorius[5]) und Scheidemann, (dessen kolorierte Stücke dem Prinzip der Koloristen folgen, lange Noten in kleinere zu zerlegen und die kürzeren noch zu umspielen[6]), ferner Christian Erbach[7]), J. A. Reinken[8]), Sebast. Ant. Scherer (1664, † 1685)[9]), Joh. Kasp. Ferdin. Fischer[10]) usw.[11]), wie z. B.:



---

1) S. I. M. G. I, 1899, pg. 445 ff. (Arno Werner: Samuel und Gottfried Scheidt).

2) Ritter I, pg. 186.

3) ibid. pg. 192. Vd. die Beispiele Scheidtscher Kolorierung bei Winterfeld: Evang. Kirchengesang II, pg. 192 ff. und Beispielsammlung ibid. am Schlusse (204 pg.).

4) Vgl. M. f. M. XX, 1888, pg. 35 ff. Notenbeilage (H. Panum: Melchior Schild oder Schildt).

5) Vd. ibid. III, 1871, pg. 71 ff. (Rob. Eitner: Jakob Praetorius und seine Familie) Notenbeispiele.

6) V. f. M. VII, pg. 209 (Seiffert: Sweelinck usw.). Vgl. die zahlreichen Notenbeispiele ibid. pg. 241—260.

7) Vgl. D. d. T. B. IV. Jahrg., 2. Bd., 1903 (Christian Erbach: ausgewählte Werke 1. Teil) Leipzig, Breitkopf & Härtel, und Ritter II, pg. 148 ff.

8) Vgl. Tijdschrift der Vereeniging voor Noord Nederlands Muzieckgeschiedenis II, Amsterdam 1887, pg. 61 ff. und 200 ff. (I. C. M. van Riemsdijk: Jean Adam Reinken) speziell die Notenbeispiele pg. 77 ff., 80 und 88 ff., bzw. pg. 202 ff., ferner B. pg. 65 und Ritter I. pg. 176.

9) Vd. Ritter II, pg. 142 ff.

10) „Musikalisches Blumenbüchlein“, vd. B. pg. 77; vgl. ferner G. vok. Ornam. pg. 83 und ibid. Anhang pg. 53 ff.

11) Vgl. u. a. z. B. noch M. f. M. XX, 1888, pg. 29 (Panum l. c.) und ibid. pg. 75 ff., 78 ff. (Eitner: Über den Gebrauch der zufälligen Versetzungszeichen bis zum 17. Jahrhundert) Notenbeispiele.


J. Ch. Erbach.
S. A. Scherer.
tr




Daß übrigens das Gesagte nicht etwa nur für die Orgelmusik allein Gültigkeit hat, sondern sich auch auf die gesamte übrige Instrumental- wie Vokalmusik bezieht, zeigt die Vergleichung obiger Beispiele mit Melopöieproben aus sonstigen zeitgenössischen Instrumentalstücken[2]) wie z. B. von Joh. Jak. Löwe (1658), Esaias Heusner (1667)[3]), Thomas Baltzar[4]), Andreas Hammerschmidt[5]), Joh. Rosenmüller[6]), H. J. F. Biber[7]), J. Scheiffelhut, J. G. Rauch usw.[8]), und

[1]) Seiffert l. c. V. f. M. VII, pg. 241 ff. und Ritter I. pg. 176, II. pg. 142—151.

[2]) Vgl. Karl Nef: Zur Geschichte der deutschen Instrumentalmusik in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts P. I. M. G. V. Beiheft, Leipzig 1902, Anhang, Musikbeilage pg. 49 ff.

[3]) Vd. Hugo Riemann: Zur Geschichte der deutschen Suite S. I. M. G. VI, pg. 501 ff., speziell Notenbeispiele pg. 505 ff., 509 ff., 515 ff.

[4]) Vgl. M. f. M. XX, C. Stiehl: Thomas Baltzar (1630—1663), ein Paganini seiner Zeit. pg. 5 ff., Notenbeispiele.

[5]) Vd. D. d. T. Ö. VIII. Jahrg., 1. Teil, Wien 1901, Artaria (Andreas Hammerschmidt: Dialogi oder Gespräche zwischen Gott und einer gläubigen Seele, 1645 und 1658).

[6]) Vgl. D. d. T. XVIII. Jahrg., 1904: Joh. Rosenmüller, Sonate da camera.

[7]) Vd. D. d. T. Ö. V. Jahrg., 2. Teil, 1898 und XII. Bd., 2. Teil, 1905: H. F. Biber, Violinsonaten 1681. Vgl. auch (bezüglich Bibers Ornamentik usw.) B. pg. 92 ff.

[8]) Vd. außer den Notenbeispielen im Anhang bei Nef l. c. noch weiters: D. d. T. XVI. Bd., 1904: Melchior Franck und Valentin Haußmann, ausgewählte Instrumentalwerke, ibid. XVII, 1904: Joh. Sebastiani und Joh. Theile, XXI und XXII, 1905: Friedr. Wilhelm Zachow, gesammelte Werke, XXIII, 1905: Hieronymus Praetorius, ausgewälte Werke, D. d. T. B. VI. Jahrg., 1. Teil, 1905: Nürnberger Meister der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts.

der Orchestermusik[1]) z. B. Reinhard Keisers[2]). Bei J. C. F. Fischer begegnen wir eigenen Zeichen für Triller, Halbtriller, *tremolo, semitremolo, cola (= coulé)* und *arpeggio* (vd. Tab. XXIV)[3]); wie stark bei ihm in der Anwendung der Ornamentik bereits das Profilationsmoment (spez. Profilation des guten Taktteils) als regelndes Prinzip hervortritt, zeigen Beispiele wie:



[4]).

Eine bedeutende Bereicherung ihrer Typen verdankt die Ornamentik dieser Zeit der immer mächtiger aufblühenden Klaviermusik, bzw. den von dieser aufgenommenen und nun in ihr, mit ihr sich verbreitenden Lautenverzierungen Mersennes; während es, wie wir früher sahen, in Frankreich hauptsächlich die Klavierkomponisten waren, welche diese Verzierungen ausbildeten, war in Deutschland Joh. Jak. Froberger († 1667)[5]) der erste, der sich mit der Verzierungsmethode der Pariser Lautenschule bekannt machte und sie in das Klavierspiel übertrug[6]). Das der französischen Lautentabulatur entlehnte *tremblement* schreibt er Note für Note aus:



[7]),

was zeigt, wie neu die Sache damals noch war[8]). Von der Diminutionskunst Joh. Pachelbel's[9]), der die französische *suspension* in Deutschland in der Figur:

---

[1]) Vgl. D. d. T. X, 1902, Orchestermusik des 17. Jahrhunderts.

[2]) Bezüglich Keisers Ornamentik vd. B. pg. 58 ff., G. vok. Ornam. pg. 88 ff.

[3]) Zusammengestellt nach D. I, pg. 91.

[4]) Seiff.-Weitzm. pg. 227 ff.

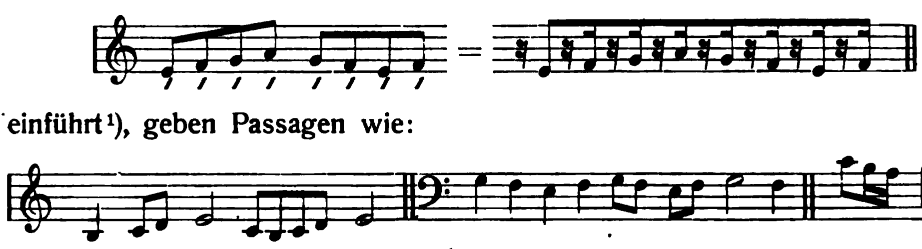
[5]) Vgl. D. d. T. Ö. IV. Bd., 1. Teil, 1897, VI, 2. Teil, 1897 und X, 2. Teil 1903 (Joh. Jak. Froberger: Klavierwerke, bzw. Orgel- und Klavierkonzerte), sowie A. IV, pg. 476.

[6]) Kuhlo pg. 49.

[7]) Dannr. I, pg. 71. Über Frobergers Verzierungswesen und Diminutionsformeln vd. B. pg. 63 ff. und Villanis l. c. pg. 359 ff.

[8]) Fleischer: Denis Gaultier usw. V. f. M. II, pg. 67.

[9]) Vd. M. f. M. VI, 1874 (Ritter: Tabulaturbuch von Joh. Pachelbel) pg. 122 ff. und Max Seiffert: Johann Pachelbels „Musikalische Sterbensgedanken“ S. I. M. G. V, pg. 476 ff., speziell Notenbeispiele pg. 479 ff., ferner D. d. T. Ö. VIII, 2. Teil, 1901 (Joh. Pachelbel:



einführt[1]), geben Passagen wie:




ein Bild. Ein großer Reichtum ornamentaler Typen tritt uns bei den Muffats[3]) entgegen: besonders Georg Muffat († 1714)[4]) zeigt in seinem

Fugen über das Magnificat für Orgel und Klavier), D. d. T. B. II, 1. Teil, 1901 (Pachelbel: Klavierwerke) und IV, 1. Teil, 1903 (Pachelbel: Orgelkompositionen).

[1]) Dannr. I, pg. 89. Vgl. B. pg. 66 und Seiffert l. c. S. I. M. G. V, pg. 479 ff.

[2]) Ritter II, pg. 132—138. Vgl. Seiffert l. c. Notenbeispiele.

[3]) Vgl. Kirchenmusikalisches Jahrbuch für 1893, pg. 42 ff.: Ernst von Werra: Georg Muffat (1635? — 1704) und Gottlieb Muffat (1690—1770).

[4]) Vd. D. d. T. Ö I. Bd., 2. Hälfte, 1894 (Georg Muffat: Florilegium primum) und II. Bd., 1895 (derselbe: Florilegium secundum) herausgegeben von Heinrich Rietsch, ferner ibid. XI. Bd., 2. Teil, 1904 (Georg Muffat: Concerti grossi).

*Apparatus musico-organisticus* 1690 sehr reichhaltiges, öfter wechselndes Figurenwerk[1]). Mordentartige Figuren, bisher das Hauptmaterial für die Figuration, werden vermieden, dagegen findet der Mordent selbst, wie auch der kurze Triller, fleißige Verwendung[2]). Das Laufwerk ist zwar nicht vergessen, (was Passagen wie:




[3]) oder … [4]) usw.

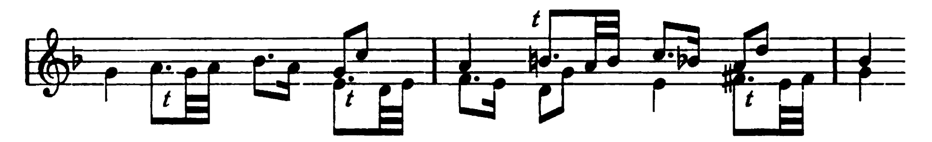
[1]) Vgl. Tabelle XXIV, zusammengestellt nach Farrenc II.

[2]) Vd. außer Farrenc II und den im folgenden angeführten Quellen für die Erörterung von Muffats Verzierungsschatz noch M. f. M. XXIII: „Georg Muffats musiktheoretische Abhandlung 1698", speziell die Zusammenstellung Muffatscher Verzierungsformeln ibid. pg. 55ff. und B. pg. 76 ff.

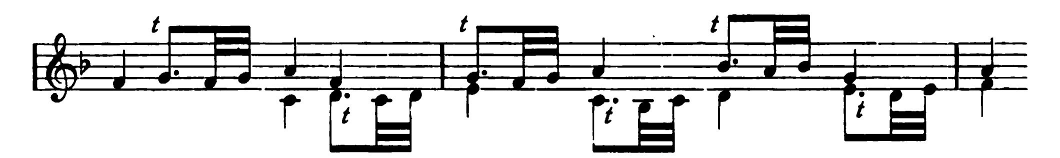
[3]) Ritter II, pg. 154 ff.

[4]) Florilegium secundum l. c. Beispieltabelle pg. 52, 55 ff.

zeigen)[1]), aber im Raume beschränkt; immer ist künstlerische Absicht dabei das Bestimmende[2]). Dies zeigt sich namentlich auch in seiner Anwendung der Verzierungen in der Kadenz, deren ornamentale Ausschmückung er ausdrücklich verlangt und genau bis ins einzelne Detail regelt[3]), wobei das architektonische Profilationsmoment bereits in seiner typischen Wesenheit hervortritt. Wie sehr auch die Profilation des guten Taktteils bei ihm schon ausgeprägt ist, zeigen Stellen wie:



aus seiner Toccata Nr. 2, (welches Motiv bei F. Xav. Ant. Murschhauser in der Fassung:



wiederkehrt)[4]), sowie seine Unterscheidung „edler" Noten (*notae nobiles*, d. i. „längere Noten oder die einen Essentialteil des *tempo* anfangen oder die nach sich einen Punkt haben") und schlechter („so den Ohren nicht also genug tun, sondern als weitergehende ein Verlangen nach sich lassen"), von denen Muffat hauptsächlich nur die ersteren ausgeziert wissen will[5]), — also ganz konform Dirutas Unterscheidung von *dite buone* und *cattive*, gutem und schlechtem Taktteil und der architektonischen Profilation des ersteren. Für die Entwickelungsgeschichte der Ornamentik ist Georg Muffat vor allem wichtig durch sein System der Verzierungstypen, das er in seinem *Florilegium secundum*[6]) entwickelt und für das er nach dem Vorbilde der Franzosen auch eigene Zeichen, mit ihrer Transkription sorgfältig in einer Tabelle zusammengestellt, anwendet. Demnach treten uns auch die alten, von Praetorius, Herbst usw. her wohlbekannten Hauptklassen von Verzierungen entgegen; die älteste und Stammform allerdings, der Urtypus aller Ornamentik: die Tonwiederholungsfigur, wie sie z. B. durch Caccinis *trillo* oder durch ent-

[1]) Vgl. S. I. M. G. IV, pg. 234 ff. (Arnold Schering: Zur Bachforschung), speziell die Notenbeispiele G. Muffatscher Passaggi auf pg. 239, 240, 243.

[2]) Ritter I, pg. 159.

[3]) Vd. Florilegium secundum D. d. T. Ö. II, pg. 27 und Beispieltabelle ibid. pg. 55 ff.

[4]) Seiff.-Weitzm. l. c. pg. 224.

[5]) Florilegium secundum l. c. pg. 26.

[6]) ibid. pg. 25 ff.

sprechende instrumentale Formen bei Praetorius vertreten war (— noch bei J. C. Kerll findet man, als letzten Nachklang davon:



—)[1]),

ist hier bereits ausgestorben. Um so größere Mannigfaltigkeit entwickeln die übrigen Typen. So besitzt Muffat von der Trillergruppe einen *semitremulus* und *tremulus,* wovon wieder drei Unterarten: *tr. simplex, reflexus* und *confluens.* (Vd. Tab. XXIV[2]).) Letztere beiden Typen bilden bereits die Überleitung zur Doppelschlaggruppe, die bei Muffat durch die *involutio* und *diminutio* vertreten ist. Ungemein reich ist die Portamentogruppe, die sich aus *accentuatio* (wovon wieder sechs Unterarten: *praeaccentus* und *subsumptio,* — beide der alla-Lombardafigur von oben, bzw. unten her entsprechend —, *insultura, superficies, remissio* und *disjectio,* letztere drei verschiedene Modifikationen des Nachschlags), *adminiculatio* („von denen Welschen *appoggiatura* genennet"), *praeoccupatio, confluentia, exclamatio, incursio* oder *tirada, subcrepitatio* usw. zusammensetzt. Während die ersterwähnten drei Arten Akzentcharakter besitzen, also zur Vor-, bzw. Nachschlaggruppe gehören, bildet die *confluens,* die wieder in eine gerade und gebogene zerfällt und nebst der *subcrepitatio,* einer Art Stakkatoschleifer, den Schleifern entspricht, mit der *exclamatio* (mit zwei Unterarten: „zuruckend, so zu ihrer Noten, oder übergehend, so nach ihrer Noten weiter hinaufsteiget") die Vermittelung zur *incursio* oder *tirata,* womit wir bereits bei den größeren Läufen und Passagen angekommen sind. (Die *disjunctio,* eine Art umgekehrter *suspension,* brauchen wir, als entwickelungsgeschichtlich bedeutungslos, nicht weiter zu berücksichtigen.) Die Anwendung und Kombination aller dieser Typen erzeugt Wendungen wie:



[1]) Ritter II, Notenbeispiele pg. 153.

[2]) Zusammengestellt nach Florilegium secundum pg. 25 ff. Ibid. die nähere ausführlichere Beschreibung aller im Texte aufgezählten Formen.




Tongebilde, an denen das starke Überwiegen des Portamentocharakters auffällig ist; in der Tat kommt dies auch sonst noch sehr stark zum Ausdruck, so wenn Muffat z. B. verlangt[2]), den Sprung in die Terz durch die *exclamatio* zu lindern, oder wenn er „schlechten, langsam absteigenden" Noten den Triller läßt[3]), — worin also ein ähnliches Abwärtsschleifen wie im rollenden *gruppo* Merulos, in den *trilletti* usw. liegt —, usw. Den gleichen Haupttypen begegnen wir bei Gottlieb Theophil Muffat[4]), zwischen dessen Triller-, bzw. Doppelschlaggruppe *(tremulus ordinarius, mordant* oder *semitremulus, tremulum longum, tr. ordin.* mit Nachschlag auf unterer Hilfsnote

---

1) ibid. pg. 26, 27 und Tabelle ibid. pg. 55 ff.

2) ibid. pg. 27.

3) ibid. pg. 26.

4) Vd. D. d. T. Ö. III, 3. Teil, 1896 (Gottlieb Muffat: Componimenti musicali per il cembalo 1727). Vgl. Guido Adler: I componimenti musicali per il cembalo di Teofilo Muffat e il posto, che essi occupano nella storia della „suite" per pianoforte. In Riv. mus. 1896, pg. 1—35.

usw.) und der Portamentoklasse in analoger Weise durch fortschleifende kurze Trillerchen die Vermittelung hergestellt wird[1]. (Vd. Tab. XXIV[2].) Auch bei Joh. Kuhnau[3], dessen Art, das *pincé* durch zwei schräg aufsteigende Striche zu bezeichnen (⸗), vielleicht mit dem englischen Pincézeichen und — noch weiter zurück — mit dem analogen Zeichen der alten deutschen Orgeltabulatur im Zusammenhang stehen dürfte[4], ferner bei J. Reinken[5], F. Xav. Ant. Murschhauser[6] und J. G. Walther[7] begegnen wir diesem Typus. Walthers Ornamentenschatz umfaßt *tremolo, Triller, Mordent, gruppo, circolo mezzo* (diese beiden voneinander verschieden), *accent, coulé, circuitus, tirata mezza,* wozu als Spezialbezeichnungen noch *punctum serpens, anticipazione della nota* und *della sillaba, multiplicatio, ellipsis, retardatio, heterolepsis, abruptio, quasitransitus* und die *„figurae superficiales": superjectio, subsumptio* und *variatio* oder *passaggia* hinzutreten[8]. Auch hier fällt wieder der ungemeine Reichtum der Portamentoklasse auf. Denn die meisten der Waltherschen Spezialitäten gehören hierher; so entspricht *punctum serpens* der alten alla-Lombardafigur, *circuitus* einer Art Schleifer, und *accentus* (wovon zwei Hauptarten: *a. simplex* und *a. duplex,* mit je zwei Unterarten: *ascendens* und *descendens,* unterschieden werden) dem Portamento. (Vd. Tab. XXIV[9].) Zwei andere verwandte Manieren gibt Walther an als *superjectio* und *subsumptio,* übereinstimmend mit *cercare della nota, anticipazione della nota* und *a. della sillaba* als Auflösungen von Dissonanzen[10]; *superjectio* wird auch *accent* genannt. Von der *variatio* oder *passaggia* trennt sich als besondere Unterart die *tirata,* ein Oktavenlauf, ab. Als eine der *variatio* verwandte Art erwähnt Walther die *multiplicatio,* „die Verkleinerung einer Dissonanz durch mehrere Noten in einem *clavi*"[11].

Findet so schon rein äußerlich, in dem großen Reichtum der zu dieser Zeit auf dem Höhepunkte stehenden Portamentoklasse die wichtige Rolle,

---

[1] Betreffs Gottlieb Muffats Verzierungen vd. Dannreuther I, pg. 89, Farrenc X und B. pg. 78 ff.

[2] Zusammengestellt nach Farrenc l. c.

[3] Vgl. D. d. T. IV. Bd. (Joh. Kuhnaus Klavierwerke, herausgegeben von Karl Paesler). Bezüglich seiner Ornamentik vd. Farrenc III, Dannr. pg. 89, Villanis pg. 367 ff. u. B. pg. 68 ff.

[4] Fleischer: Denis Gaultier V. f. M. II, pg. 67. Vgl. Dannr. pg. 89.

[5] Vd. Dannr. (D.) pg. 90, B. pg. 65.

[6] Vgl. D. pg. 89, B. pg. 67 und Ritter II, Notenbeispiele pg. 164 ff.

[7] Joh. Gottfr. Walther: Kompositionslehre 1708 und Musikalisches Lexikon 1732. Bezüglich seiner Ornamentik vd. V. f. M. VII, pg. 521 ff. (Hermann Gehrmann: Joh. Gottfr. Walther als Theoretiker), ferner D. pg. 90 und B. pg. 96 ff.

[8] Die nähere Erklärung und ausführliche Beschreibung aller dieser Ornamente vd. bei Gehrmann l. c. pg. 521, 540, 552 und 574 ff.

[9] Zusammengestellt nach D. pg. 90 ff. und Gehrmann l. c.

[10] Gehrmann l. c. pg. 574, 575.

[11] ibid. pg. 540.

welche das „Geschleiftesmachen“[1]) für die Praxis (z. B. die Choralbearbeitung) dieser Zeit spielt, ihren Ausdruck, so tritt doch daneben die zweite große Hauptklasse, die der Triller- und Doppelschlagfiguren, keineswegs zurück: dies bezeugt nicht bloß die Darstellung der Verzierungen bei den Theoretikern[2]) dieser Epoche, sondern vor allem die lebende Melopöie der zeitgenössischen praktischen Instrumental-[3]) (Orgel-, Klavier-) musik, wie z. B. die Kolorierung in den Werken eines Joh. Rud. Ahle († 1675), Joh. Casp. Kerll († 1690), J. Heinr. Bach (1692), Joh. Christ. Bach, Michael Bach (1694), Joh. Bernhard Bach, J. Nikol. Hauff († 1706), J. G. Walther, J. Heinr. Buttstedt († 1727), Georg Böhm (1734), Karlmann Kolb (1735), Nikolaus Vetter († 1740), Joh. Casp. Simon (1750), Bohuslav Czernohorsky († 1736)[4]) usw., wie z. B.:



[1]) Vd. die in Walthers Wortlaut zitierte Stelle bei Gehrmann l. c. pg. 552.

[2]) Vgl. u. a. noch den Verzierungsapparat bei Hammerschütz (1653) B. pg. 58 ff., G. Böhm ibid. pg. 68, J. Heinr. Buttstedt ibid., Joh. Wolfg. Kasp. Printz G. vok. Ornam. pg. 80 ff. und ibid. Anhang pg. 53 ff. (Notenbeispiele), Thom. Balthasar Janowka (Clavis ad thesaurum 1701) G. vok. Ornam. pg. 81 ff. und ibid. Anhang Notenbeispiele pg. 53 ff., sowie B. pg. 95, M. H. Fuhrmann (1706) B. pg. 87 ff., G. vok. Ornam. pg. 83 ff. und ibid. Anhang Notenbeispiele pg. 53 ff., Wolfg. Mich. Mylius G. pg. 85 und Anhang l. c., F. A. Meichelbeck (Die auf dem Klaviere lehrende Cäcilia 1738) B. pg. 90, Meinrad Spies (Musikalischer Traktat 1745) B. pg. 92, sowie die allgemeine Charakteristik der Epoche vor Bachs und Händels Auftreten bei B. pg. 98 ff.

[3]) Vgl. D. d. T. XXIX und XXX, 1907 (Instrumentalkonzerte deutscher Meister: J. G. Pisendel, J. A. Hasse, C. Ph. Em. Bach, G. Ph. Telemann, Chr. Graupner, G. H. Stölzel, K. F. Hurlebusch).

[4]) Vgl. Ausgewählte Orgelwerke altböhmischer Meister, durchgesehen und herausgegeben von Otto Schmid-Dresden. Wien, Karl Haslinger. Zwei Hefte. Über böhmische Kunstmusik und Meister vom 17. Jahrhundert ab vd. (außer v. Elvert: Geschichte der Musik in Mähren usw. und Batka l. c.) vor allem: Joh. Bramberger: Musikgeschichtliches aus Böhmen, Prag 1906. Verlag von J. Taussig. — Zur Ergänzung des Bildes der Melopöie dieser Zeit vgl. auch Musikalische Werke der Kaiser Ferdinand III., Leopold I. und Josef I., im Auftrage des Ministeriums für Kultus und Unterricht herausgegeben von Guido Adler, 2. Bd., Wien 1892 und 1893, Artaria, und V. f. M. VIII, 1892, pg. 252 ff. (Guido Adler: Die Kaiser Ferdinand III., Leopold I., Josef I. und Karl VI. als Tonsetzer und Förderer der Musik.)




So besteht u. a. z. B. der Ornamentenschatz J. Chr. F. Bachs fast nur aus Figuren der Triller- und Doppelschlaggruppe (vd. Tab. XXIV), und Joh. Seb. Bach wendet in der „*explication* unterschiedlicher Zeichen, so gewisse Manieren artig zu spielen andeuten" seines „Clavierbüchleins vor Wilhelm Friedemann Bach" der Ausgestaltung der Trillerfiguren seine besondere Aufmerksamkeit zu[2]). Bachs Verzierungsapparat umfaßt Triller, Pralltriller, Triller

[1]) Ritter II, pg. 164 ff. (Notenbeispiele von Murschhauser, Karlmann Kolb, J. Casp. Simon, J. H. Bach, J. Chr. Bach, Michael Bach usw.) und Seiff.-Weitzm., pg. 234 ff. (Notenbeispiele von J. H. Buttstedt).

[2]) Vgl. die ausführlichen Besprechungen und sorgfältigen Zusammenstellungen der Bachschen Ornamente bei Dannr. I, pg. 161 ff., G. vok. Ornam. II, pg. 180—206, B. pg. 119 bis 144 und Villanis l. c. pg. 404 ff., sowie bei Harding: musical ornaments, bei H. Ehrlich: „Die Ornamentik in J. S. Bachs Klavierwerken" und Fr. Chrysanders Vorrede zur Ausgabe

mit Vorschlag von oben oder unten, Nachschlag, Doppelschlag *(cadence)*, Schleifer, Anschlag, Arpeggio, Acciaccatur, Bebung *(groppo)*, Kombinationen von Appoggiatur und Mordent, Appoggiatur und *trillo*, Doppelschlag und Pralltriller, Arpeggio und Acciaccatur oder — nach seiner Terminologie —: *trillo, mordant, cadence, Doppelt-cadence, accent* und Kombinationen von *trillo* und *mordant, Doppelt-cadence* und *mordant, accent* und *mordant, accent* und *trillo* usw. (Vd. Tab. XXIV[1]).) In Bachs und Händels[2]) Zeit[3]) gelangt der Prozeß der Entstehung und Ausbildung der ornamentalen Typen[4]) zum Abschluß; sind schon die von J. M. Mattheson[5]) aufgezählten Verzierungstypen *ribattuta, mordent, groppo, Halbzirkel, tirata* und *tirate piccole* oder Schleifer (Vd. Tab. XXIV)[6]) nichts anderes als die altvertrauten Hauptklassen, so tritt uns um so weniger bei den folgenden[7]) ein neuer ornamentaler Typus entgegen. Bei Fr. W. Marpurg[8]) z. B. ist die Gruppe der tonwiederholenden Figuren durch das *balancement*, die Trillergruppe durch *tremblement, tr. coulé, tr. coulé en montant, tr. appuyé* und *tr. double* für die langen, sowie *battement, pincé, p. renversé* und *tremblement imparfait* für kurze Triller, Schneller oder Pralltriller, die Doppelschlaggruppe durch drei Arten von *doublé*, die Portamentogruppe durch *port de voix simple, p. d. v. double, aspiration* und *flatté*, und die Gruppe der akkordischen Zerlegungen durch das *arpégement* vertreten, wozu nun noch zahlreiche Kombinationen eines Typus mit einem

---

von Joh. Seb. Bachs Klavierwerken, Wolfenbüttel 1856. Vd. auch die Notenbeispiele Bachscher Verzierungen, Passaggi usw. in S. I. M. G. IV, pg. 234 ff. (speziell pg. 239 ff., 243) und ibid. V, pg. 565 ff. (speziell 566—569) bei Arnold Schering: Zur Bachforschung, ferner ibid. VIII, pg. 95 ff. (Ernst Praetorius: Neues zur Bachforschung), speziell die Notenbeispiele pg. 97 ff.

[1]) Zusammengestellt nach D. I, pg. 162 ff.

[2]) Über Händels Verzierungen vd. Fritz Volbach: Die Praxis der Händelaufführung. 2. Teil: Das Händelorchester und die technische Behandlung der einzelnen Instrumente. Inauguraldissertation, Charlottenburg 1899, Buchdruckerei Guttenberg, pg. 4 ff., speziell 11—13 ff. und Musikbeilage 1—3, ferner Max Seiffert: Die Verzierungen der Sologesänge in Händels „Messias". S. I. M. G. VIII, pg. 581 ff., speziell die Notenbeispiele pg. 587 ff., 591 ff., 607, 610, 613, schließlich G. vok. Ornam. II. Teil, pg. 153 ff. und Anhang Notenbeispiele pg. 78 ff. sowie B. pg. 106 ff.

[3]) Vgl. Guido Adler: Joh. Sebast. Bach und Georg Friedrich Händel, ihre Bedeutung und Stellung in der Geschichte der Musik. Festrede im wissenschaftlichen Klub 23./3. 1885. (Separatabdruck aus Nr. 12 der „Monatsblätter des wissenschaftlichen Klubs vom 15./9. 1885".)

[4]) Vd. die ausführliche Besprechung der ornamentalen Typen und Passagen bei G. vok. Ornam. I, pg. 101—130, bzw. 130—141.

[5]) J. M. Mattheson: Der vollkommene Kapellmeister, Hamburg 1739, pg. 110—120.

[6]) Zusammengestellt nach D. I, l. c. und B. pg. 90 ff.

[7]) Betreffs der Verzierungskunst dieser Epoche vd. Villanis l. c. pg. 438 ff., D. II. Bd., sowie G. vok. Ornam. II. Teil, pg. 95 ff. und ibid. Anhang Notenbeispiele pg. 63 ff.

[8]) Fr. W. Marpurg: Kritischer Musikus. Berlin 1750 (bzw. französische Ausgabe 1749). Vgl. von demselben: Anleitung zum Klavierspielen, Berlin 1755, zweite vermehrte und verbesserte Auflage 1765, und Die Kunst, das Klavier zu spielen, Berlin 1750.

anderen, z. B. *arpégement avec un coulé, avec groppo, avec pincé étouffé (= con acciaccatura), avec port de voix, avec un double, avec un tremblement* u. dgl. als Übergangsformen und Zwischenglieder hinzukommen. In der deutschen Ausgabe von 1750 treten an deren Stelle die Termini Pralltriller, *acciaccatura* (der „Zusammenschlag“, das französische *pincé étouffé*), *doublé*, Schleifer, *groppo*, Vorschlag mit Mordent *(port de voix pincé)*, Vorschlag mit Doppelschlag, Doppeltriller (getrillerter Doppelschlag), Anschlag, Schleifer mit Doppelschlag und Nachschlag[1]. (Vd. Tab. XXIV[2].) Bei J. J. Quantz[3]) vertreten Triller, *battemens* und Anschlag (für kurze Triller, also Pralltriller) die Trillergruppe, kurzer oder langer Vorschlag, Anschlag, Durchgangsnoten und durchgehende wie verschiedene sonstige Arten von Vorschlägen die Portamentoklasse. (Vd. Tab. XXIV[4].) Philipp Emanuel Bach[5]) wieder kennt von den tonwiederholenden Figuren noch die Bebung *(balancement)*, von der Triller- und Doppelschlaggruppe nur mehr Triller, Mordent und Doppelschlag, von der Portamentogruppe Vorschlag, Anschlag, Schneller und Schleifer, sowie von den akkordzerlegenden Figuren die Brechung. (Vd. Tab. XXIV[6].) Man gewahrt also schon hier deutlich, wie aus der Flut ornamentaler Formeln früherer Epochen allmählich immer mehr und mehr — in zunehmend immer engerer Auslese — sich die Typen der wenigen auch heute noch gebräuchlichen Verzierungen herausschälen, während die übrigen als veraltet in den Hintergrund treten, um zuletzt wegzufallen. Derartige veraltete Ornamente sind z. B. Bebung, *chute, port de voix, coulé* und *pincé*, — also durchwegs der primitiven Typenklasse angehörige Verzierungen. Daß gerade diese Typen es sind, die am frühesten aussterben, ist eine charakteristische Illustration der entwickelungsgeschichtlichen Tatsache, daß die genetisch ältesten Formen auch am frühesten aussterben, während die jüngeren, entwickelungsgeschichtlich höheren Formen jene überdauern und sich bis in die Gegenwart erhalten haben. (Bei Josef Haydn z. B. erscheinen als Verzierungszeichen nur mehr Triller, Pralltriller oder Schneller, halber Mordent und Doppelschlag, wobei Haydn streng auf die Wahrung des eigentlichen Charakters jedes Ornaments achtet[7]). Zugleich damit setzt, allerdings zunächst fast unmerklich leise und allmählich, ein Prozeß ein, der uns weiter unten noch ausführlicher beschäftigen wird: die allmähliche Resorption der Ornamente durch die Melopöie,

---

[1]) Vd. Grove l. c. art. *agrémens*.

[2]) Zusammengestellt nach D. I, pg. 153—157 ff., F. l. c. und B. pg. 148 ff.

[3]) Joh. Joachim Quantz: Essai d'une méthode pour apprendre à jouer la flûte traversière. (Versuch einer Anweisung, die *Flöte traversiere* zu spielen) Berlin 1752.

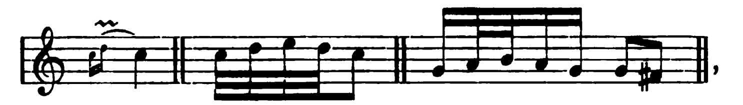
[4]) Zusammengestellt nach D. I, pg. 147—149 und B. pg. 152 ff.

[5]) Karl Phil. Eman. Bach: Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen. Berlin 1753. Vd. ibid. Einleitung und I. Teil (bez. Manieren).

[6]) Nach D. II, pg. 1—60, B. pg. 155 ff. und Grove l. c.

[7]) Vd. C. F. Pohl: Josef Haydn, 2 Bde. Berlin 1875, A. Saccos Nachfolger. II. Bd., pg. 310.

ihre Rückkehr in die melodische Konstruktion als deren integrierende Glieder. Schon an den Verzierungsformeln der Mannheimerschule[1]), für die hauptsächlich vier Typen charakteristisch sind, (nämlich 1. Verzierung eines Tons durch Bewegung bis zur Terz und wieder zurück, also mit der durch hinzugefügte Terz ausgezierten Sekunde [Pralltriller]:



2. kurzer Doppelschlag — Mordent — mit vorausgeschickter Obersekunde:



3. Abbiegungen, bald in Terzschritten, bald in Sekundenschritten, bald in gleichen Noten, bald in punktierten oder Vorschlagsrhythmen:



und 4. die von Riemann[2]) als „Mannheimer Seufzer“ bezeichnete Figur:



also: Vorhaltsnote kürzer als die Auflösungsnote und letztere portamentoartig vorgeschlagen[3]) —, wenngleich diese Verzierungsformen sich schon vorher, so bei Buxtehude, Gottlieb Muffat usw. finden[4])), läßt sich dies verfolgen. Die eben angeführten Details vervollständigen das Bild der Melopöie dieser Zeit, wie es uns aus den Werken der Komponisten dieser Epoche[5]) entgegen-

[1]) Vgl. D. d. T. B. VII, 2. Bd., 1906 und VIII, 2. Bd., 1907 (Die Symphonien der pfalzbayrischen Schule).

[2]) Hugo Riemann, ibid. VII, 2. Bd., Einleitung pg. XV, XVI ff., bzw. XIX.

[3]) Bezüglich der Ornamentik der Mannheimerschule vd. — außer Riemann l. c. — noch S. I. M. G. X./2 pg. 307 ff. (Lucian Kamienski: Mannheim und Italien), speziell Notenbeispiele pg. 309 ff., und Z. I. M. G. IX, 8. Heft, pg. 273 ff. (Alfred Heuß: Zum Thema „Mannheimer Vorhalt“).

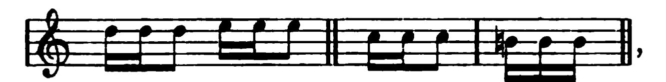
[4]) Vd. den Nachweis bei Heuß l. c. pg. 273–280.

[5]) Als Notenbeispiele und Melopöieproben dieser Epoche vd. D. d. T. B. VII, 2. Bd. und VIII, 2. Bd. l. c., ferner ibid. VII. Jahrg., 1. Bd., 1906 und VIII, 1. Bd., 1907 (Ausgewählte Werke von Joh. Staden), D. d. T. XXIX und XXX, 1907 (Instrumentalkonzerte deutscher Meister) und D. d. T. Ö. XIII, 2. Teil, 1906 (F. T. Richter, G. Reutter d. Ä.: Klavier- und Orgelwerke), XIV, 2. Teil, 1907 (Michael Haydn: Instrumentalwerke), XV, 2. Teil, 1908 (Wiener Instrumentalmusik vor und um 1750), I. 1. 1894, II. 1. 1895 und IX. 2. 1902 (Joh. Jos. Fux: Messen, Motetten, Instrumentalwerke) sowie III. 1. 1896 (Joh. Stadlmayer: Hymnen).

tritt und sich in folgende Einzelzüge zerlegen läßt: längere tremoloartige Tonwiederholungen:




kürzere rhythmische Tonwiederholungen wie:



Triller, ribattutaähnliche Figuren wie:




Triller mit nachschlagartigen Schleifern:



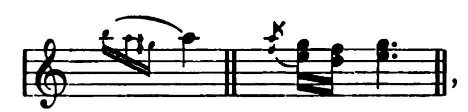

Doppelschläge und sonstige periheletische Figuren wie:



die vorhin erwähnten Terzschrittverzierungen:



kurzer Doppelschlag mit vorausgeschickter Obersekunde über isolierten Noten:



portamentoartige Vorschläge — die „Mannheimer Seufzer" — und alla-Lombardafiguren wie:



durchlaufende Vorschläge:



Schleifer von zwei und drei Noten wie:



und mit Tonwiederholungen kombiniert (wie z. B.:

),

Figuren der Stauung oder künstlichen Hemmung von Schlüssen:



und des sogenannten „Mannheimer Vorhaltes" (nach Riemann) wie z. B.:



Akkordzerlegungen — Riemanns „Mannheimer Raketen" — und sonstige größere Läufe, Passagen u. dgl.[1]). Demgemäß verhält es sich auch mit den Darstellungen der Ornamentik in den theoretischen und praktischen Musikwerken dieser Epoche[2]), eines Reincken[3]), Fuhrmann[4]), Heinichen[5]), G. Ph.

---

[1]) Vd. Kamienski l. c. pg. 309—315, Notenbeispiele.

[2]) Vgl. G. vok. Ornam. II, pg. 95 ff., Abschnitt: Deutsche Theorie seit Tosi, und zwar Allgemeine Charakteristik pg. 95—100, und Detailbesprechung pg. 100 ff.

[3]) Joh. Adam Reincken: Hortus musicus recentibus aliquot flosculis . . . consitus. 1704.

[4]) Fuhrmann: Musikalischer Trichter, 1706.

[5]) Joh. David Heinichen: Generalbaß 1711, zweite vermehrte Auflage 1728. Vgl. B. pg. 88 ff. (bezüglich der Ornamentik bei Heinichen).

Telemann[1]), Agricola[2]), Adlung[3]), Löhlein[4]), Petri[5]), Leopold Mozart[6]), G. Mich. Telemann[7]), Hiller[8]), Reichart[9]), Wolf[10]), Rolle[11]), J. Christ. Fr. Bach[12]), Rellstab[13]), Milchmayer[14]) usw.; bei Türk[15]) treffen wir noch dieselben Haupttypen unverändert an: von der Gruppe der Tonwiederholungsfiguren Bebung *(balancement)* und *tremolo*, von der Trillergruppe Triller (mit und ohne Schlußnote, mit Vorschlag von oben oder unten), *ribattuta, battement* und Pralltriller, Schneller oder Mordent, von der Doppelschlaggruppe Doppelschlag *(doublé)*, Doppelschlag nach Vorschlag, geschnellten Doppelschlag, eine andere Art geschnellten Doppelschlags (umgekehrte Rolle), kurzen Doppelschlag mit Vorschlag von unten, langen Doppelschlag von unten und prallenden Doppelschlag (getrillerten Doppelschlag), von der Portamentogruppe langen und kurzen Vorschlag, Anschlag, Schleifer *(coulé)*, Schneller *(pincé renversé)*, Zusammenschlag *(acciaccatura, pincé étouffé)* und von den Akkordzerlegungsfiguren *arpeggio* und dessen Kombinationen, z. B. *arpeggio* mit Vorschlag, *con acciaccatura*, u. dgl. (Vd. Tab. XXIV.)

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und namentlich gegen die Wende des Jahrhunderts hatte das Verzierungswesen einen derartigen Umfang angenommen, daß man es als hindernd und einengend, seinen komplizierten Regel- und Formelkram als lästigen Ballast zu empfinden begann; zudem bot die Vervollkommnung des Klaviers, — besonders durch die Erfindung des Hammerklaviers — so viele Möglichkeiten neuer Ausdrucksmittel, vor allem

---

[1]) Georg Philipp Telemann: Harmonischer Gottesdienst oder geistliche Kantaten zum allgemeinen Gebrauch usw., Hamburg 1725.

[2]) Joh. Friedr. Agricola: (Übersetzung von Tosis Opinioni usw.) Anleitung zur Singekunst, Berlin 1757. Vd. B. pg. 162 ff.

[3]) Jak. Adlung: Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit. 1758 (Neuauflage herausgegeben von Hiller 1783).

[4]) G. S. Löhlein: Klavierschule 1765 und 1781, Violinschule 1774. Vd. B. pg. 164.

[5]) Joh. Sam. Petri: Anleitung zur praktischen Musik. 1767 und 1782. Vgl. B. pg. 164.

[6]) Leopold Mozart: Gründliche Violinschule, Augsburg 1770. Vd. D. II, pg. 61—68 und B. pg. 165—169.

[7]) Georg Michael Telemann: Unterricht im Generalbaßspiel. Hamburg 1773.

[8]) Joh. Adam Hiller: Anweisung zum musikalisch richtigen Gesang 1776, nebst Exempelbuch 1774. Anweisung zum musikalisch zierlichen Gesang 1780. Vd. B. pg. 170.

[9]) C. F. Reichart: Über die Pflichten des Ripienoviolinisten. Vd. B. pg. 164.

[10]) G. F. Wolf: Kurzer, aber deutlicher Unterricht im Klavierspielen. Göttingen 1783 und 1789. Unterricht in der Gesangskunst 1784. Vgl. B. pg. 174.

[11]) Christian Karl Rolle: Neue Wahrnehmungen zur Aufnahme und weiteren Ausbreitung der Musik. Berlin 1784.

[12]) J. Chr. Fr. Bach: Musikalische Nebenstunden. 1787. Vd. B. pg. 164, 165.

[13]) J. C. F. Rellstab: Anleitung für Klavierspieler. 1790. Vgl. B. pg. 175.

[14]) J. P. Milchmayer: Die wahre Art, das Pianoforte zu spielen. 1797. Anfangsgründe der Musik. 1801. Vd. B. pg. 175.

[15]) Daniel Gottlob Türk: Klavierschule 1789 und 1802. Kurze Anweisung zum Klavierspielen 1792. Vd. D. II, pg. 77—88 und B. pg. 171—174; vgl. Tabelle XXIV, nach D. l. c.

feinerer dynamischer Schattierungen, daß auch in dieser rein instrumentaltechnischen Hinsicht das ornamentale Bedürfnis in Wegfall kam. So vollzieht sich denn um diesen Zeitpunkt ein zweifacher Umschwung: es findet jene Einschränkung statt in Zahl und Anwendung der Verzierungen, wie wir sie schon oben beobachteten, und die Komponisten schreiben sie genau vor[1]), d. h. es beginnt eben jener Prozeß der Resorption durch die Melopöie, der auch jetzt, in der Gegenwart, noch nicht zum Abschluß gelangt ist. Die ersten Anfänge dieses Vorgangs lassen sich bis in den Beginn des 18. Jahrhunderts zurückverfolgen. Schon Joh. Seb. Bach schreibt die Verzierungen, wo er sie zur Erreichung des gewollten Ausdrucks für wesentlich hält, voll aus[2]) und verleibt sie so der Melodie ein, in der sie, auch rhythmisch der architektonischen Gliederung vollkommen eingefügt, aufgehen[3]). Er mußte sich deshalb von Joh. Adolf Scheibe vorwerfen lassen, daß er „alle Manieren, alle kleinen Auszierungen und alles, was man unter der Methode zu spielen versteht, mit eigentlichen Noten ausdrückte"[4]), also für die Subjektivität des Reproduzierenden die Zugänge möglichst versperrte[5]). Welcher Spielraum ihr bis dahin gelassen worden war, illustriert wohl am lebendigsten die Tatsache, daß nicht bloß im Sologesange, sondern auch beim Vortrag der Chöre die sogenannten Manieren angewendet wurden und Joh. Samuel Petri sogar eine ausführliche Anleitung geben konnte, wie man lernen solle, für einen vierstimmigen Choral richtige Mittelstimmen zu extemporieren. Daß es bei solcher Verzierungsfreiheit im Chore oft zu einem wüsten, unharmonischen Chaos kommen mußte, liegt auf der Hand, weshalb man denn auch durch Vorsichtsmaßregeln wie die: daß nur dann, wenn eine Stimme ein mit Manieren ausgestattetes Thema vorsinge, dann die nachahmende Stimme die gleichen Verzierungen — auch ohne deren ausdrückliche Vorzeichnung — anbringen dürfe[6]), solchen harmonischen Entgleisungen vorzubeugen suchte. (Noch in Bachschen Chören finden sich Spuren solcher Verzierungen, sei es vollständig ausgeschrieben, sei es angedeutet[7]).) Und daß es in instrumentaler Hinsicht nicht besser stand, zeigt Kuhnaus Klage über gewisse eitle, unverständige Organisten, die „bei jeder Gelegenheit ihren Sack mit Manieren auf einmal ausschütteten, mit phantastischen Grillen und Läufern angezogen kamen und, wenn der Sänger eine Passage zu machen hatte, mit ihm um die Wette laufen zu müssen glaubten". Daher dringt denn auch die Bachsche

---

[1]) Kuhlo pg. 52.

[2]) Spitta: Joh. Sebast. Bach, pg. 141.

[3]) D. introduct. pg. XII ff. Vd. ibid. die näheren Ausführungen, wie die Ornamente allmählich zu architektonischen Gliedern werden.

[4]) Scheibe: Kritischer Musikus pg. 62; bei Spitta II, pg. 129.

[5]) Spitta II, pg. 129.

[6]) Petri l. c. pg. 144; bei Spitta pg. 142.

[7]) Vd. Spitta pg. 141, 142 ff.

Schule auf möglichste Beschränkung dieser Freiheiten: Kirnberger z. B. verlangt, daß sich der Generalbassist, da er nur die Harmonie anzugeben habe, aller nicht wesentlich zur Harmonie gehörigen Zierate enthalte, und Petri verbietet (in der „Anleitung zur praktischen Musik") dem Organisten den Triller sowie überhaupt das Spielen einer Melodie mit der rechten Hand, da er nur bei seinem Akkord bleiben solle[1]). Dennoch erhielt sich diese Sitte (oder vielmehr Unsitte) des improvisierten Verzierens bekanntlich noch bis ins 19. Jahrhundert herein, und noch Haydn und Mozart haben sie zu bekämpfen. (Man erinnere sich an des letzteren bekannten Ausspruch: „Wenn ich's so gewollt hätte, glauben Sie nicht, daß ich's auch so hätte hinschreiben können?") Die Hebung des unterlegten Gedankens, des charakteristischen Ausdrucks, war dabei stets der leitende Gesichtspunkt[2]). Dabei macht sich, ausgehend von diesem Moment und darauf gestützt, eine ganz unmerklich und allmählich sich vollziehende Wandelung in der Verwendung der Ornamentik geltend; während diese nämlich bisher ganz nur in Diensten der architektonischen Profilation stand und sich in dieser Stellung ganz der architektonischen Gliederung anschloß (Profilation des guten Taktteils, der Kadenzen und Schlüsse), also ganz durch formale Rücksichten bedingt und durch formale Gesetze geregelt wurde, findet das Profilationsmoment nunmehr insoferne eine Erweiterung, als in der Musik des 19. Jahrhunderts allmählich immer mehr das dramatische Element in den Vordergrund tritt und der schrittweise immer stärker eingeschränkte Gebrauch der Verzierungen hauptsächlich für jene Stellen aufgespart wird, wo sie der dramatischen Rezitation dienen können. Diesem Zwecke gegenüber tritt das rein Virtuosenhafte, das den Verzierungen bisher anhaftete, im Gesange, z. B. in der Arie, immer mehr zurück[3]); neben das rein formale Moment des architektonischen Baues tritt allmählich immer mehr das mehr innerliche, psychische der dramatischen Spannung und Steigerung, neben die durch rein formale Gesichtspunkte bedingte architektonische Profilation des guten Taktteils, der Kadenzen und Schlüsse usw. nunmehr die des Höhepunktes der psychischen (dramatischen) Spannung und Steigerung. Wir werden gleich im folgenden Gelegenheit haben, zu beobachten, wie allmählich und unmerklich leise diese neue Profilationstechnik auf und aus der Basis der architektonischen Profilation heraus, mit deren schrittweiser Entwickelung zu allmählich immer weiter gewölbten rhythmischen Bogen sie Hand in Hand geht, hervorwächst, und wie leicht verwischbar und flüssig die Grenzlinien zwischen der formal-architektonischen und der dramatischen Profilationstechnik sind. Die eine geht ganz allmählich und unmerklich in die andere über; der gemeinsame Ausgangs-

---

[1]) ibid.
[2]) Kuhlo pg. 52.
[3]) ibid.

punkt und die Wurzel dieser Evolutionsbewegung ist das beiden gemeinsame Moment der Hebung des unterlegten Gedankens, des charakteristischen Ausdrucks; aus diesem geht zunächst das formal-architektonische Profilationsmoment hervor, aus dem dann wieder als dessen sublimste Blüte die dramatische — als sozusagen psychisch-architektonische — Profilation erwächst. Ebenso wird sich ferners im folgenden zeigen, daß dieser ganze Entwickelungs- oder vielmehr Umwandelungsprozeß zusammenfällt mit jenem oben erwähnten Prozeß der Resorption der Ornamentik durch die Melopöie, der den Rahmen oder das Geleise abgibt, innerhalb dessen, bzw. auf welchem diese ganze Entfaltung sich vollzieht.

Es ist nun kein Zufall, daß auch hier wieder die frühesten Ansätze der neuen Technik im Rezitativ, und zwar an den Kadenzen, auftreten. Wir haben im bisherigen Verlaufe unserer Studien zur Genüge beobachtet, wie jede neue Phase in der Entwickelung der Melopöie, vielleicht alles melodische Werden überhaupt, zunächst am Rezitativ, am Sprachtonfall einsetzt, wie hieraus durch immer blühendere Entfaltung melismatischer Keime und Ansätze, von den Kadenzen ausgehend, die Melodie entsteht, und wie diese immer üppiger wuchernde Melismatik schließlich zu einem Übermaß von Schnörkeln auswächst, bis ein gänzlicher Zusammenbruch und damit das Ende dieser betreffenden Phase eintritt, worauf die nächstanschließende Epoche wieder als Reaktion gegen die vorige mit dem Rezitativ einsetzt und derselbe Kreislauf sich von neuem vollzieht usf. Kurz, die Grundformel aller musikalischen Entwickelung läßt sich in den Satz zusammenpressen: zuerst *accentus,* dann *concentus.* Genau dasselbe Schema läßt sich nun auch hier wieder als dem Entwickelungsgange zugrunde liegend nachweisen: auch hier ist es wieder das Rezitativ und in diesem die architektonischen Dispositionspunkte, die Kadenzen, an denen die frühesten Symptome der neuen Technik auftreten. Wir haben vorhin gehört, daß zu Bachs Zeit, also mit Anfang des 18. Jahrhunderts, der Prozeß der Resorption der Ornamentik durch die Melopöie sich vorbereitet; es ist nun kein Zufall, daß gerade zu diesem Zeitpunkt die Distinktionen, nachdem sie lange Zeit völlig in Vergessenheit geraten waren, wieder auftauchen, und zwar bei Mattheson, der (in seinem „Kern melodischer Wissenschaft", Abschnitt: „Von den Einschnitten der Klangrede") der „Lehre *de incisionibus,* welche man auch *distinctiones, interpunctationes, posituras* usw. nennet", nähere Erörterungen zuteil werden läßt, vor allzudeutlicher Gliederung durch Baßkadenzen warnt und u. a. ausspricht: „Selten wird man finden, daß unerfahrene oder übel unterrichtete Komponisten ein comma in der Rede überhüpfen; ob's gleich gescheutere vielmahl mit gutem Bedacht tun"[1]). Schon mit diesen Worten ist gleichsam vorahnend das Leitmotiv der gesamten hier einsetzenden Epoche angeschlagen: nämlich die Überwindung und Zer-

---

[1]) Riemann: Studien zur Geschichte der Notenschrift pg. 191.

sprengung der auf formalen Prinzipien beruhenden architektonischen Profilation und Gliederung durch das subjektive, psychische Moment (wie es z. B. in der dramatischen Steigerung und Spannung liegt), die u. a. z. B. an der modernen Musik zutage tretende Erfahrungstatsache, daß die engbogige Architektonik der rhythmischen Gliederung Symptom eines relativ niederen Kunststandes ist, ein Anfangs- und Durchgangsstadium, das bei weiterer Entwickelung zu höherer Kunstausbildung überwunden wird[1]). Diese *distinctiones* also sind es, an welchen beim Vortrag des Kirchen- (seltener theatralischen) Rezitativs das damals allgemein als gültig anerkannte Stilprinzip, demzufolge das Kirchenrezitativ mehr melodisch als deklamatorisch behandelt wurde, zu bestimmten Singgebräuchen, d. i. zur freien Abänderung einzelner Töne und Intervalle führte[2]). Diese Gebräuche, die von Telemann[3]) zusammengestellt und an Beispielen erörtert worden sind, beziehen sich einerseits auf den in Schlußfällen üblichen Quartensprung, der (nach Tosi — Agricola) auch durch die Zwischenstufen ausgefüllt werden kann, — wobei man überdies noch Mordente, Triller und ähnliche Ornamente anzubringen pflegte —, andererseits betreffen sie die Anwendung des sogenannten Akzents, d. h. eines durch die nächst höhere oder nächst tiefere Tonstufe hergestellten Vorschlags[4]); daß die Anwendung des Akzents in der Regel nur über einer betonten Note eintrat, oder daß u. a. z. B. eine seltenere und gewähltere Verzierung darin bestand, bei mehreren auf derselben Stufe verweilenden Noten eine der betonten mit einem Mordenten oder dgl. zu versehen[5]), bezeugt neuerlich, wie treu der Charakter des Profilationsmomentes gewahrt wurde. Der Akzent konnte bei ab- und aufsteigender Bewegung angewendet werden; die absteigende Bewegung ließ ihn beim Terzen- und Sekundenschritt, die aufsteigende wahrscheinlich nur beim Sekundenschritt zu. Daß J. S. Bach beide Manieren, den Quartenschritt wie den Akzent — von wenigen gewissen Ausnahmen abgesehen[6]) — voll ausschrieb, ist nur ein neuerliches Beispiel für das Einsetzen des oben erwähnten Resorptionsprozesses. Außer den eben aufgezählten Singgebräuchen, die auch bei Joh. Adam Hiller, Hasse, Graun u. a. eine große Rolle spielen[7]), führt Agricola noch einige andere, besonders zierliche an; auch Joh. Seb. Bach kennt außer den eben genannten einfachsten

---

[1]) Vgl. die diesbezüglichen Ausführungen Combarieus (Théorie du rhytme dans la composition moderne d'après la doctrine antique. Paris 1897) bei Rietsch: Tonkunst des 19. Jahrhunderts pg. 94.

[2]) Spitta l. c. II, pg. 141, 142 ff.

[3]) G. Ph. Telemann: Harmonischer Gottesdienst usw., Vorrede, datiert Hamburg 19./12. 1725; bei Spitta ibid.

[4]) Vd. Telemanns Beispiele bei Spitta l. c.

[5]) Agricola-Tosi: pg. 155 ff.; bei Spitta II, pg. 142 ff.

[6]) Über die Verwendung dieser Manieren bei J. S. Bach vd. die ausführlichen Erörterungen bei Spitta ibid.

[7]) Vd. G. vok. Ornam. Anhang, Notenbeispiele pg. 71—76.

und landläufigsten Rezitativmanieren noch einige auserlesenere wie z. B. die vorhin erwähnte Verzierung der betonten unter mehreren auf derselben Stufe verweilenden Noten durch den Mordent, sowie die Fiorituren und namentlich längere Melismen am Schlusse, wie sie im kirchlichen Rezitativ häufig waren. Ist schon hierin ein Nachklang der alten Melismenprofilation der Schlüsse zu erkennen, so tritt dieses Profilationsmoment noch deutlicher hervor in der Erweiterung der Kadenzen in den Arien, sowie überhaupt in der Behandlung der Kadenzen, deren Ausschmückung in den älteren Zeiten der Gesangskunst sich auf einen Triller über der mittleren der drei Noten, welche den eigentlichen Schlußfall bildeten, beschränkt hatte, bis man dann anfing, auf der Note vor dem Triller eine kleine Verzierung anzubringen, ohne jedoch dabei die Takteinteilung zu verändern. Endlich — zwischen 1710 und 1716 — ging man noch weiter: man sang den letzten Takt langsamer und suchte ihn durch allerhand Läufe, Sprünge und andere Figuren auszuschmücken, und diese Art der Kadenzierung war die zu Bachs Zeiten allgemein übliche (Agricola), wie dies an zahlreichen Beispielen aus Bachs[1]) und Händels[2]) Werken ersichtlich ist. Ähnlich wie bei Rezitativen und Kadenzen wurden endlich nach der Sitte der damaligen Zeit auch an den Arien freiere Abweichungen (— und zwar an gewissen Stellen in ausgedehnterem Maße —) angebracht. Sie bestanden teils in kleinen Ausschmückungen der Melodie durch Akzente, Triller, Mordente u. dgl., teils in Erweiterungen der Kadenzen, teils endlich in variierender Veränderung der Melodienreihen, wovon es wieder drei Arten gab: man setzte wenigen Noten mehrere hinzu, man vereinfachte mehrere zu wenigeren, und endlich: man vertauschte eine bestimmte Anzahl von Noten mit ebenso vielen anderen[3]), wie dies in der Instrumentalmusik namentlich beim Vortrag der Adagiosätze gern geschah[4]). (Wie übrigens hinter dieser Verzierungstechnik oft deutlich uralte Maniertypen hervorschauen, dafür sei nur der bereits erwähnte Singgebrauch der Ausfüllung des Intervalls

---

[1]) Spitta l. c.

[2]) Betreffs Händels Kadenzverzierungen, Kolorierungen und Fiorituren vd. die bei der Besprechung der Händelschen Ornamentik angeführten Arbeiten von Volbach l. c., Musikbeilage 2 und 3 (Tabellen mit Kadenzverzierungen usw.) und Seiffert l. c. pg. 587 ff.

[3]) Agricola-Tosi: pg. 235; bei Spitta l. c. ibid.

[4]) Beispiele dieser Verzierungstechnik vd. bei Quantz: Versuch über die wahre Art usw., Tabelle XVII—XIX, und in Wittings Ausgabe der Corellischen Violinsonaten, Wolfenbüttel, Holle. Beispiele variierter Arien, allerdings aus etwas späterer Zeit, vd. Hiller: Anweisung zum musik. zierl. Gesang, pg. 135 ff., bei Spitta l. c. ibid. Weitere Beispiele von Passagen, Veränderungen und Verzierungen in Arien aus Opern von Sacchini, Hasse, Graun usw. vd. (nach Joh. Adam Hiller: Sechs italiänische Arien usw., Leipzig 1778) bei G. vok. Ornam. Anhang, Notenbeispiele pg. 68 ff., B. pg. 147 ff. Vgl. ferner D. d. T. XV, 1904 (C. Heinr. Graun: Montezuma), XX, 1905 (Joh. Adolph Hasse: La conversione di San Augustino), IX, 1902 (Ignaz Holzbauer: Günther von Schwarzburg), XXVIII, 1907 (G. Ph. Thelemann: „Der Tag des Gerichtes“ und „Ino“), sowie S. I. M. G. I, pg. 477 ff. (Albert Mayer Reinach: Karl Heinrich Graun als Opernkomponist), speziell Notenbeispiele pg. 491 ff., 510, 520 ff.

zwischen zwei Melodietönen durch die dazwischen liegenden Mitteltöne erwähnt — wie z. B. in Bachs Kantate „Ich hatte viel Bekümmernis" die Arie „Komm, mein Jesus, und erquicke":



in dem der alte Portamentotypus unverkennbar ist.) Eben in diesem Variierungsmoment liegt auch die Hauptstütze für den Übergang der Ornamentik in die Architektonik, wie schon rein äußerlich hierin die nächste Veranlassung und der erste Anstoß zur Resorption der Verzierungsformeln durch die melodische Konstruktion gegeben war; so schrieb u. a. z. B. Phil. Eman. Bach, um das beliebte, nach Effekt haschende Verändern bei Wiederholungen minder Geübten zu erleichtern und die Veränderungen vor der Willkür, dem Ungeschick oder zweifelhaften Geschmack der Ausführenden zu sichern, sie selbst vor, weil er glaubte, dadurch die Echtheit der Gedanken und ihr richtiges Verhältnis zueinander gegenüber der Kühnheit in Verzierungen am besten zu wahren[1]). Das Variierungsmoment ist so die Brücke von der Ornamentik zur Architektonik, das Mittelglied, welches beide miteinander verbindet. Dieser allmähliche Übergang der Verzierung in die melodische Konstruktion ist denn auch das typische Charakteristikon für die Melopöie dieser ganzen Epoche; sein unmittelbarer Ausdruck ist eine unmerklich leise und allmählich sich vollziehende Änderung der Architektonik, vor allem in deren nächster symptomatischer Erscheinungsform: der Profilation des guten Taktteils. War schon — von den erwähnten Rudimenten des primitiven Moments (portamentoartig schleifenden Intervallfüllungen, Tonwiederholungen usw.) abgesehen — die gesamte Verzierungstechnik dieser Zeit vom Profilationsprinzip gestützt und getragen, (wie denn namentlich etwa vom 17. Jahrhundert ab die ornamentale Profilation des guten Taktteiles sich immer klarer und entschiedener durchbricht, bis sie vom Beginn des 18. Jahrhunderts ab im Besitz unumschränkter Alleinherrschaft steht, was jeder Blick in das nächstbeste Instrumental- wie Vokalmusikstück dieser Periode[2]) zeigt — vgl. Tabelle

[1]) Pohl: Haydn I, pg. 135.

[2]) Als Proben der Verzierungskunst und Profilationstechnik dieser Zeit vd. M. f. M. XXXI, 1899 (Dr. A. Kopp: Eine handschriftliche Liedersammlung der kgl. Bibliothek zu Berlin) Musikbeilage zwischen pg. 112 und 113 (speziell Nr. 5, pg. 4—7 der Beilage). — V. f. M. X, Bernhard Seyfert: Das musikalisch volkstümliche Lied von 1770—1800, Beispielsammlung pg. 87 ff., sowie die Bemerkungen über Ornamentik und Architektonik und die Beispiele pg. 46 ff., 53, 78 ff. — M. f. M. XXIV, 1892 (Rob. Eitner: Die deutsche komische Oper) Beispiele pg. 43 ff., 52 ff., 59 ff., 166 ff. — V. f. M. VIII, 1892 (Guido Adler: Die Kaiser Ferdinand III., Leopold I. usw.). — P. M. XVIII, 1892 (Die Oper von ihren ersten Anfängen usw. 5. Teil) Reinhart Keiser: Der lächerliche Prinz Jodelet, herausgegeben von Friedr. Zelle. — P. I. M. G. VI. Beiheft, II. Folge, 1908: Georgy Calmus: Die ersten deutschen

XXV. A.[1])), so beginnt nunmehr, Hand in Hand mit der Resorption der Verzierungsformeln durch die Melopöie, immer deutlicher eine schrittweise stets wachsende Erweiterung der architektonischen Wölbungen, d. i. der rhythmischen Bogen, — ein Prozeß, der dann, auf die Art und Gestaltung der Ornamente zurückwirkend, in der Verzierungskunst seinen Ausdruck findet[2]). So ist denn die Ornamentik dieser Epoche zugleich auch symptomatisch für die zeitgenössische Architektonik, in die sie immer inniger aufgeht und mit der ihre melodischen Gebilde, als deren organische Glieder, in gleichem Maße wachsen, wie die rhythmischen Bogenwölbungen sich immer weiter ausdehnen. Ein typisches Beispiel hierfür ist u. a. die Vorschlagsfigur

,

die — bei Haydn noch nach Bachscher Tradition als wirklicher Vorschlag, als außerrhythmischer Zierrat angewendet —, bei Mozart bisweilen zwar noch in Haydns Weise, öfter jedoch bereits als Wechselnote auftritt, wenn auch noch mehr zufällig als notwendig, was man daran merkt, daß die Figur ohne Störung der Struktur auch weggelassen werden kann:



Singspiele von Standfuß und Hiller. Beispiele. — S. I. M. G. IV, pg. 478 ff. (Albert Mayer Reinach: Karl Heinrich Graun: „La battaglia del rè di Prussia") Notenbeispiele pg. 479 ff. und ibid. pg. 677 ff. (J. W. Enschedé: Zur battaglia del rè di Prussia) Notenbeispiele 678 ff. — ibid. X./3. 1909 (Walter Preibisch: Quellenstudien zu Mozarts „Entführung aus dem Serail". Ein Beitrag zur Geschichte der Türkenoper) Notenbeispiele pg. 458 ff. — Z. I. M. G. IX, pg. 273 ff. (Alfred Heuß: Zum Thema „Mannheimer Vorhalt"). — P. I. M. G. IV. Beiheft, 2. Folge, Leipzig 1906 (Hugo Daffner: Die Entwickelung des Klavierkonzerts bis Mozart) Notenbeispiele pg. 25—93. — Riv. mus. V, pg. 676 ff. (Dino Sincero: La sonata di Filippo Emanuele Bach). — Ph. Em. Bach: Sechs ausgewählte Sonaten, bearbeitet und mit Vorwort herausgegeben von Hans Bülow, Ed. Peters. — Dslb.: Ausgabe von F. E. C. Leuckart, mit Vorwort von E. F. Baumgart. — Vd. ferner die in der nächsten Anmerkung verzeichnete Literatur.

[1]) Zusammengestellt nach den Notenbeispielen und Musikbeilagen bei Louis Köchel: Joh. Jos. Fux, Wien 1872. — Friedr. Chrysander: Georg Friedr. Händel, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 2 Bde. — Derselbe: Händels Instrumentalkompositionen für großes Orchester. V. f. M. III, pg. 21 ff., und Jahrbücher f. M. II, pg. 303. — Derselbe: Eine Klavierphantasie von Karl Phil. Em. Bach. V. f. M. VII, pg. 5—14. — Seiff.-Weitzm. l. c. — V. f. M. I (Phil. Spitta: Sperontes' „Singende Muse an der Pleiße") pg. 73, 75 ff., 85 ff. — S. I. M. G. I (Albert Mayer Reinach: Karl Heinrich Graun als Opernkomponist) pg. 477—525 ff. — ibid. II, 2. Heft (R. Buchmayer: Drei irrtümlich Joh. Seb. Bach zugeschriebene Klavierkompositionen) pg. 256 bis 273. — ibid. X, 2. Heft, 1909 (Lucian Kamienski: Mannheim und Italien) pg. 309 ff.

[2]) Betreffs der ornamentalen Praxis der Neuklassiker vd. B. pg. 176 ff.; im Einzelnen vd. außer D. II noch G. II und B., und zwar für Gluck G. II, 4. Kap., pg. 206 ff., B. pg. 178 ff.; Haydn B. pg. 186 ff., Mozart B. pg. 195 ff., Clementi B. pg. 206 ff., J. Pleyel und J. S. Dussek B. pg. 207, Pollini, Steibelt, A. E. Müller, B. Cramer B. pg. 208 ff., Field, S. Starke B. pg. 210, Beethoven B. pg. 210 ff., Cherubini B. pg. 232 ff.



bei Beethoven ist die Wechselnote bereits so organisch mit der Gesamtmelopöie verwachsen, daß sie absolut nicht mehr weggelassen werden kann (z. B.:



und nach ihm spielt diese Figur dann bei Weber, Meyerbeer, Verdi usw. eine immer wichtigere, unentbehrlichere Rolle[1]). Schon an dem Beispiele dieser winzigen Tonformel offenbart sich im Kleinen deutlich jenes Entwickelungsprinzip, das im Großen der gesamten neueren Entwickelungsgeschichte der Musik als Bauplan zugrunde liegt und als Richtungslinie vorgezeichnet ist: das Emporwachsen aus engsten, beschränktesten Maßen zu immer weiteren, kühner gewölbten Dimensionen. Wir haben im Verlaufe unserer bisherigen Studien beobachtet, wie die Melopöie mit dem Momente, wo sie sich vom Gängelbande der Sprache und der von dieser diktierten Gesetze, des Pneuma, freimachte, als Stütze der rhythmisch-architektonischen Gliederung bedurfte, um sich an dieser gleichsam wie an einem festen Gerüste emporzuranken und nicht haltlos in sich zusammenzubrechen. Der Rhythmus ist von nun an, d. i. seitdem die Musik der strengen syntaktischen Zucht des gregorianischen Gesangs entwachsen ist, gleichsam der Spannrahmen, innerhalb dessen die Stickerei der melodischen Dessins angebracht wird, d. h. er bedingt und bestimmt Anlage, Ausdehnung usw. des Gewebes der Melopöie, er zeichnet den Grundplan für die melodische Entfaltung vor, er beschafft und errichtet das Baugerüste, an dem und längs dessen die melodischen Guirlanden sich emporranken und hinspinnen sollen: je enger und knapper seine Verhältnisse, um so kurzatmiger ist auch die Melodie, je kühner uud freier seine rhythmischen Bogenwölbungen, um so weiter ausgedehnt auch die melodischen Gänge. (Mensuralrhythmik: *modus major* und *minor, tempus, prolatio!*) Und als die Zeit der mächtigen Dome der Mensuralmusik vorüber, und an die Stelle der lapidaren altniederländischen Kontrapunktik die neuere Musik mit ihrer straffen, knappen zwei- und dreigliedrigen Rhythmik getreten ist, da ist es wieder die strengste Symmetrie, der Parallelismus der rhythmischen Gliederung, welcher dem melodischen Aufbau zugrunde liegt und ihm sein charakteristisches Gepräge verleiht. Aus der Volksmusik hervorgegangen, — wie wir früher sahen —, gewinnt vom 16. Jahrhundert ab diese Symmetrie für die abendländische Kunstmusik zunehmend immer höhere Bedeutung, bis

[1]) Krüger: System der Tonkunst, pg. 453 ff.

sie schließlich, vom 17. Jahrhundert ab, zu deren wichtigstem, ja ausschließlichem Charakteristikon wird. Und dies gilt mit unverminderter Berechtigung bis zur zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, zu den Anfängen der sogenannten „unendlichen Melodie“: nicht bloß in der Bachschen Musik besteht diese streng symmetrische, zahlenmäßige Gliederung der rhythmischen Abschnitte, sondern ebenso auch bei Haydn, Mozart, Beethoven, Schumann usw.[1]); daß sie übrigens schon vor Bach und auch u. a. z. B. bei Palestrina anzutreffen ist (trotz Wagners Behauptung der angeblichen Rhythmuslosigkeit Palestrinas) hat schon Westphal nachgewiesen[2]). Innerhalb dieses allgemeinen Rahmens aber sind allerdings bedeutende Unterschiede zwischen den einzelnen Detailphasen zu erkennen, und zwar in dem Sinne einer fortschreitenden Erweiterung der rhythmischen Bogen: während bei Bach, Händel und auch noch Haydn Symmetrie und Parallelismus sich innerhalb der knappsten Maße und engsten rhythmischen Grenzen halten, finden sie sich bei Mozart bereits erweitert, um bei Beethoven noch weiter ausgedehnt zu werden, bis er sie (in seiner letzten Periode) häufig direkt sprengt. Im Zusammenhange damit hat Haydn fast durchaus rationale Maße und gibt den Einzelsätzen gerne eine gewisse typische Rhythmengrundlage, während Beethoven zwar die Hauptthemen rational hält, in der Ausführung aber weit häufiger irrationale Taktzahlen zeigt, die aus Verkürzung oder Überfüllung der rationalen Hauptperioden hervorgehen[3]). Die zunehmende Erweiterung der architektonischen Struktur macht sich auch in rein formaler Hinsicht bei der Verknüpfung und Verarbeitung sowohl der Themen als der Sätze bemerklich. Es ist kein Zufall, daß zu Bachs und Händels Zeit die Tanzform mit ihrer vier- und achttaktigen, unvermittelten Nebeneinanderstellung der architektonischen Glieder überwiegt, ja fast das gesamte Gebiet der Kunstformen erschöpft: die Tanzmusik ist eben jene Stufe in der formalen Entwickelung, wo die Form sich noch ausschließlich aus der Rhythmik engster Bogenwölbungen aufbaut, ohne daß eine Vermittelung oder Verbindung der einzelnen Glieder erforderlich ist. Auch bei Haydn ist die Verbindung der Sätze noch eine bequeme, lässige, oft sehr lose, so daß man oft die einzelnen Themen und Sätze umstellen könnte, ohne daß der formale Aufbau gestört oder irgendeine logische Lücke fühlbar würde[4]). War durch diese scharfe Nebeneinanderstellung der ausgebildeten Melodien die musikalische Phrase, die nur vermittelnde Wendung, das bloße Spiel mit Figuren, um vorwärts zu kommen, ausgeschlossen oder doch sehr beschränkt, so ist dergleichen bei Mozart überhaupt verhältnis-

---

[1]) Vgl. Rud. Westphal: Allgemeine Theorie der musikalischen Rhythmik seit J. Seb. Bach, Leipzig 1880, pg. 77.

[2]) ibid. pg. 77 ff.

[3]) Krüger l. c. pg. 457.

[4]) ibid. pg. 457, 458.

mäßig selten: Figuren und Passagen verwendet er meistens rein ornamental, als Beiwerk, das einen bestimmten festen Kern umrankt und verziert, aber nicht als selbständige Glieder des Ganzen, und wo bloße Übergangsformeln unerläßlich scheinen, wendet er sie meistens ohne viel Umstände an, wie in der Architektur die Stütze als künstlerisches Motiv so angewendet wird, daß ihre konstruktionelle Bedeutung klar hervortritt[1]). Eben hierin, in dieser noch starken Betonung des architektonischen Profilationsmomentes, der scharfen Hervorhebung und Herausarbeitung der Gliederungsstellen, wie dies namentlich noch in der nachdrücklichen und breiten Behandlung der Schlüsse und Halbschlüsse zutage tritt, einer Technik, die heute so auffallend ist, daß sie oft (— mit Unrecht —) als spezifische Eigentümlichkeit des Mozartstiles angesehen wird[2]), eben hierin offenbart sich am auffälligsten Mozarts vermittelnde Stellung zwischen jener älteren Epoche zahlenmäßiger, die Glieder unvermittelt nebeneinander stellenden Architektonik und der späteren Epoche der neueren, die Glieder organisch miteinander verbindenden und ineinander überleitenden Technik, welche anstelle eines derben Gemeinplatzes mannigfach reizende und spannende Übergangswendungen zu setzen gelernt hat. Daß es aber auch Mozart an feinen und interessanten Wendungen nicht fehlt, — wie denn namentlich seine Rückgänge zum Thema im zweiten Teil und der Reichtum, zu welchem die einfache Grundform des Orgelpunkts in den schönsten und reizendsten Anwendungen ausgebildet erscheint[3]), beweisen —, und daß man bei ihm selbst in schwächeren und flüchtigeren Arbeiten die Bindeglieder sauber und anmutend, die Übergänge mit besonderer Sorgfalt ausgearbeitet findet[4]), das ist es, was berechtigt, ihn ebenso der späteren Epoche zuzurechnen, wie die früher angeführten Momente ihn für die ältere Richtung in Anspruch nehmen. Bei Beethoven endlich finden wir bereits fast durchgehends eine derartige organische Verarbeitung und Verwebung der einzelnen Glieder ineinander, daß von ihm ab (namentlich in seiner letzten Periode) füglich die neue Epoche der Musikentwickelung: die der Überwindung zahlenmäßiger Architektonik und der Symmetrie engster Bogen, datiert werden kann. Wie diese allmähliche Erweiterung der architektonischen Wölbungen auf die Gestaltung der Verzierungen zurückwirkt und in dieser als symptomatischer Begleiterscheinung ihren Ausdruck findet, insoferne die Anwendung der Ornamente durch das Profilationsprinzip als Regulativ normiert wird und eine Verschiebung der architektonischen Verhältnisse natürlich auch eine Änderung der Profilationsmaße bedingt, ist schon vorhin berührt worden und mag durch die Zusammenstellung einiger der charakteristischesten Beispiele

---

[1]) Otto Jahn: W. A. Mozart, 4 Bde. Leipzig 1856—1859. IV. Bd., pg. 26 ff.

[2]) ibid.

[3]) ibid.

[4]) Krüger l. c. pg. 458.

illustriert werden (vgl. Tab. XXV B)[1]); sie mögen zugleich auch vor Augen führen, wie die Verzierungskunst dieser Epoche (von Bach über Haydn und Mozart bis Beethoven), an der in melopöischer Hinsicht sich noch deutlich Rudimente der uralten primitiven Typen nachweisen lassen (so z. B. des primitiven Portamentos in durchgehenden Vor- oder Nachschlägen, des lang ausgehaltenen, vibrierenden Tones in taktelang ausgehaltenen Trillern u. dgl.), in architektonischer Hinsicht ganz der sich allmählich immer mehr erweiternden Gliederung folgt, also auch weiterhin durchaus dem architektonischen Profilationsprinzip gehorcht (ornamentale Profilation des guten Taktteiles, der Versschlüsse usw.). Wie in strengstem Anschlusse an die Erweiterung der architektonischen Bogen auch die Ornamente sich erweitern, hierfür bietet reichlichliche Beispiele die Ornamentik Beethovens[2]); so wenn z. B. Triller sich über viele Takte erstrecken. Auch die Entwickelung der *cadenza*, die — ursprünglich ein einfaches Melisma am Schlusse (so z. B. noch im deutschen Kirchenlied) — später (z. B. bei Frescobaldi, den Gabrielis usw.) durch einen langen Triller am Schlusse erweitert wurde, um schließlich, u. a. z. B. bei Beethoven, zu einer riesigen, minutenlangen Passage auszuwachsen, ist hierfür wie auch für die Profilation des Schlusses, von der sie sich als letzter Überrest und als Mahnung an die Zeiten der mächtigen Schlußmelismen erhalten hat, ein Beispiel. Und die Zeit nach Beethoven[3]) schreitet in dieser Richtung unaufhaltsam weiter; gerade die Entwickelung der eben erwähnten Schlußformeln (Kadenzen) seit Beethoven mit ihren in weiten Bogen sich ausspannenden Tongängen, ihrer plastisch-motivischen Ausgestaltung der Schlußwendungen und ihrer Benutzung aller tonlichen und rhythmischen Freiheiten (im Gegensatz zu den redseligen typischen Schlußformen der früheren Epochen)[4]) sind in dieser Hinsicht ein charakteristisches Symptom der neueren musikalischen Technik. Die früher erwähnte Resorption der Verzierungsformeln durch die Melopöie schreitet weiter vor: namentlich ist es Richard

---

[1]) Zusammengestellt aus den Notenbeispielen bei Harding, Grove l. c., Dannreuther, Pohl l. c. pg. 284—404, ferner den Ausgaben von Joh. Seb. Bachs „Wohltemperiertes Klavier", herausgegeben von Czerny, Edit. Peters, Haydns Sonaten, herausgegeben von Moscheles, Edit. Hallberger, usw.

[2]) Vd. D. II, pg. 111—126 und B. pg. 210 ff., sowie Heinrich Ehrlich: Die Ornamentik bei Beethoven, Edit. Steingräber.

[3]) Betreffs der Ornamentik der einzelnen Meister (Komponisten, Virtuosen und Theoretiker) nach Beethoven vd. außer den letzten Abschnitten, bzw. Kapiteln bei D., Harding usw. noch B., und zwar für C. M. Weber pg. 234 ff., Fr. Schubert pg. 240 ff., Löwe pg. 247, J. N. Hummel pg. 249 ff., F. Kalkbrenner pg. 252, C. Czerny pg. 252 ff., Moscheles pg. 253, N. Paganini pg. 254, Ludw. Spohr pg. 254 ff., Pierre Baillot pg. 258, Damoreau, Lablache, Garcia pg. 258, Rossini pg. 259 ff., Mendelssohn pg. 262 ff., Verdi, Auber, Meyerbeer, Berlioz pg. 261 ff., Schumann pg. 264 ff., Chopin pg. 269 ff., Liszt pg. 277, Brahms pg. 277 ff., Wagner pg. 279 ff.

[4]) Rietsch: Tonkunst des 19. Jahrhunderts, pg. 102 ff.

Wagner[1]), der mit den letzten Resten der alten Verzierungssemantik, wie sie sich noch von den Klassikern her im Mordent (Beißer, *pincé,* Pralltriller, ∼, ∼, ∼, ∼) und Doppelschlag *(gruppetto, brisé, turn,* ∾, ∾) erhalten hatte, aufräumte und die Ornamente, indem er sie mit Ausnahme des Trillers und des einfachen, kurzen Vorschlags ausschrieb[2]), so der Melopöie gänzlich einverleibte. Und wie hier im Kleinen an den ornamentalen Formeln, so vollzieht sich im Großen an der gesamten musikalischen Architektonik die Auflösung der engen, geschlossenen, streng rhythmischen und ängstlich symmetrischen Formen in die Gesamtmelopöie, in kühner geschwungene, weitere architektonische Bogenwölbungen, deren Symmetrie wegen der viel schwereren Übersehbarkeit viel weniger zutage liegt, ja schließlich (z. B. in der modernen Musik) fast ganz fehlt. Combarieu drückt dies mit folgenden Worten aus: „Mit Beethoven (letzte Schaffenszeit), mit Schumann, hauptsächlich aber mit Wagner verändern sie (sc. die strengen rhythmischen Formen) sich, werden brüchig und finden schließlich nur mehr ausnahmsweise Anwendung. Ihre Zerbröckelung scheint gerade in der Vervollkommnung der Mittel des musikalischen Ausdrucks begründet zu sein...... Ich erachte den Rhythmus, dessen sämtliche Teile (Takt, Motiv, Satz, Strophe usf.) stark herausgehoben sind, als das Werk einer noch unentwickelten künstlerischen Auffassung, die, zu schwach, um die Dinge im Zusammenhang und in ihrer Gesamtheit zu erfassen, sie auf kleinere Verhältnisse zurückführt, sie zerstückelt, um sie besser zu begreifen, gewisse Teile wiederholt...... Bemerken wir noch, daß gerade der am wenigsten musikalisch Begabte keine Melodiezeile hören kann, ohne daß er versuchen wird, den Takt mit einer Kopfbewegung oder mit dem Fuße oder Stock anzuzeigen."[3]) So machen die geschlossenen Formen freien Gestaltungen Platz, und statt der in sich genügenden, symmetrisch gebauten Tonwelt, also statt eines baulichen Motivs (z. B. Sonate, Rondo u. dgl.) wird im Instrumentalen ein dichterischer (seltener auch malerischer) Vorwurf gewählt[4]), wie dies schon in der Programmusik Berlioz' und in den symphonischen Dichtungen Liszts, besonders aber der Modernen der Fall ist. Damit ist auch von selbst jener oben erwähnte Umschwung der Profilationstechnik gegeben, die von der rein formalen, symmetrisch-architektonischen zu einer psychisch-dramatischen Profilation, d. i. zur Hervorhebung der Höhepunkte psychischer Spannung und dramatischer Steigerung übergeht. Die Ornamentik tritt hierbei in einem neuen Lichte und in einer neuen, eigentümlichen Rolle auf, insoferne sie hier auf instrumentalem Gebiete mit — den Schlaginstrumenten in Konkurrenz kommt, bzw. oft direkt deren Wirkung

---

[1]) Betreffs Wagners Stellung in der Musik des 19. Jahrhunderts vd. Guido Adler: Richard Wagner. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1904.

[2]) Rietsch l. c. pg. 129, 130.

[3]) Combarieu: Théorie du rhytme dans la composition moderne usw.; bei Rietsch l. c. pg. 94.

[4]) Rietsch l. c. pg. 89.

zu ersetzen herangezogen wird, wie sich dies häufig genug schon auf rein formalem Gebiete zeigt, so z. B. in der Tanzmusik, wenn in deren Klavierarrangement der gute Taktteil durch ein Ornament (z. B. Vorschlag, Triller usw.) profiliert wird, wo dann in der Orchestrierung regelmäßig an derselben Stelle ein Triangel-, eventuell Trommel- oder Beckenschlag einzutreten pflegt, das Ornament der Klavierbearbeitung also den Effekt des Schlaginstrumentes ersetzen soll. Das Gemeinsame dieser beiden auf den ersten Blick doch ganz heterogenen Elemente liegt nämlich offenbar in dem ihnen beiden in gleicher Weise eigentümlichen Moment der Tonmassenanhäufung oder Klangverstärkung, das sie in gleicher Weise zur Profilation befähigt; beide werden denn auch gleichmäßig und oft gleichzeitig miteinander zu dieser Funktion herangezogen [1]). Sollen nun unsere bisherigen entwickelungsgeschichtlichen Deduktionen richtig, d. i. die dramatische Profilation also wirklich nur eine Fortsetzung und andere Erscheinungsform der architektonischen Profilation sein, mit der sie als heteromorphe Äußerung eines und desselben Prinzips wesensgleich sein will, so muß beim Übergang der symmetrisch-architektonischen Gliederung in die freie, auf psychisch-dramatischen Konstruktionsprinzipien basierende Melopöie die Profilation in dieser nunmehr offenbar an deren Gliederungs- und Dispositionsstellen auftreten, d. i. also — von Anfang und Ende abgesehen —, an den Höhepunkten der Spannung oder doch wenigstens an solchen Stellen, an denen ein besonderes Maß von Wärme, Innigkeit, Erregung und sonstwelchen psychisch-dramatischen Exaltationsmomenten zum Ausdruck gelangen soll. In der Tat wird dies nun durch die Analyse aller solcher Stellen, an denen in der neueren Musik Ornamente auftreten, vollkommen bestätigt; so lassen sich z. B. alle diesbezüglichen Stellen beim späteren Wagner — soweit sie nicht noch durch formal-architektonische Gründe zu erklären sind — auf eines der soeben angeführten Momente zurückführen [2]). Und in noch viel stärkerem Maße bei der nachwagnerschen Musik, soweit sie als „modern" auftritt. (Daß neben dieser neuen, psychisch-dramatischen Profilationstechnik überall dort, wo noch nach formal-architektonischen Prinzipien Musik gemacht wird, auch deren Profilationstechnik noch weiter in Geltung ist, und — beim Übergangscharakter unserer Zeit — auch sonst noch allüberall beide Stile

---

[1]) Ein typisches Beispiel hierfür ist z. B. die Fortissimostelle im „Lohengrin"vorspiel, wo auf dem Höhepunkt erwartungsvoller Spannung und instrumentaler Steigerung der Eintritt der Schlaginstrumente und Tutti von einem mächtigen Lauf der Streicher eingeleitet wird. Vd. „Lohengrin"partitur, kleine Studienausgabe, Breitkopf & Härtel, Leipzig, pg. 11.

[2]) So z. B. Gunthers Ansprache an die Mannen („Brünhilde, die hehrste Frau") in ‚Götterdämmerung" II. Akt, „Isoldens Liebestod"motiv, Motiv „Zu neuen Taten"; auch schon beim frühen Wagner: Rienzis Gebet (mit dem Doppelschlag vor aufsteigender Sext), Lohengrin II. Akt, zweite Szene (Elsa zu Ortrud: Laß mich dich lehren) usw., wie denn Hanslick (Moderne Oper I, pg. 280 betr. „Rienzi") mit Recht diese „gefühlvollen Mordente" als für den jüngeren Wagner charakteristisch hervorhebt.

miteinander vermischt und nebeneinander gleichzeitig in einem und demselben Stücke vorkommen können, so daß für die Erklärung der Profilation im einzelnen Falle bald die eine, bald die andere Technik zur Erklärung heranzuziehen ist, braucht natürlich nicht weiter erörtert zu werden.) So verhält sich denn die formal-architektonische zur psychisch-dramatischen Musik wie etwa in den bildenden Künsten die Ornamentik zur Malerei; sie ist mit ihrer symmetrischen Konstruktion, dem Parallelismus ihrer Glieder, ihren engen Bogenwölbungen und ihrer zahlenmäßigen, rhythmischen Gliederung die Voraussetzung und Vorstufe für letztere, gleichsam deren frühester Ansatz und Keim, aus dem heraus jene dann langsam und allmählich zum freieren, ungebundeneren Ausdruck psychischer Emotionen emporwächst und heranreift.

# III. (Systematischer) Hauptteil.

Wir haben im vorstehenden die Entwickelungsgeschichte der Melopöie wenigstens in den allergröbsten Umrissen passieren lassen und dabei Gelegenheit gehabt, festzustellen, daß dasselbe Entwickelungsschema, dieselben Entwickelungsstufen, -phasen und -formen, die der rein formal-genetischen Evolutionsreihe zugrunde liegen, bzw. in ihr auftreten, in genau derselben Reihenfolge auch rein historisch, in der Geschichte der Musik, sich nachweisen lassen. Aber diese Übereinstimmung berechtigt uns noch immer nicht zu irgendwelchen weitergehenden, darauf basierenden Schlüssen, und unsere Untersuchungen bleiben noch immer so lange unvollständig, solange es uns nicht gelingt, nachzuweisen, daß die von uns bisher nur auf rein formalem und historischem Gebiete beobachteten Entwickelungsprinzipien nicht nur für die musikalische Gesamt-, sondern auch für die Einzelentwickelung, also nicht bloß phylo-, sondern auch ontogenetisch Geltung haben und daß sie weiter auch in phylogenetischer Hinsicht nicht bloß in der Musikgeschichte allein, sondern ganz allgemein bei der Hervorbringung von Tönen überhaupt auftreten. Mit anderen Worten: es drängt sich uns das Problem der Kinder- und Tiermusik auf.

Was zunächst die erstere anbelangt, so wäre natürlich für den Zweck unserer Studien offenbar das idealste Material eine Sammlung notengetreuer Aufzeichnungen der an Kindern beobachteten phonischen und vor allem musikalischen Äußerungen vom Momente des ersten Auftretens von Symptomen des Interesses an akustischen und musikalischen Phänomenen an[1]). Da aber meines Wissens eine derartige Sammlung bis jetzt leider noch nicht existiert oder wenigstens nicht publiziert ist, so müssen wir uns vorläufig — von den in der Literatur über die Entwickelung des Kindes gelegentlich vorkommenden,

[1]) Von der methodisch gewiß nicht streng genug festzuhaltenden Unterscheidung zwischen rezeptivem und produktivem Verhalten des Kindes, wie sie Karl Groos (Die Spiele der Menschen. Jena 1899, Verlag Gustav Fischer, pg. 23) vertritt, kann hier abgesehen werden, da nach der Natur unseres Problems für den Zweck unserer Untersuchungen ja von vornherein fast nur die produktiven Äußerungen des Kindes in Betracht kommen.

auf dessen musikalische Entwickelung bezüglichen, immerhin spärlichen und verstreuten Notizen[1]) abgesehen — auf die Vergleichung des in den vorhandenen Sammlungen von Kinderliedern verschiedener Völker enthaltenen Materials beschränken, wobei es, um nur die für das Kind an sich charakteristischen Merkmale seiner musikalischen Entwickelung zu erkennen, unsere Aufgabe sein wird, soweit als möglich alle hierbei störenden beigemischten fremden Elemente aus unserem Studienkreis zu eliminieren. So werden wir also u. a. z. B. von vornherein tunlichst alle von Erwachsenen für Kinder gedichteten und komponierten Lieder als bloß künstliche Anempfindung an die kindliche Psyche, als unechte Kinderlieder auszuschalten haben und uns auf die eigentlichen Volkskinderlieder zu beschränken suchen müssen; ebenso werden wir möglichst von allen durch Rasse, Nationalität, soziale Verhältnisse (die Gesellschaftsschichte, in der das Kind heranwächst usw.), ja selbst durch die Individualität der einzelnen Kinder[2]) usw. gegebenen, die Entwickelung partikularistisch beeinflussenden Faktoren zu abstrahieren bestrebt sein müssen. Diese selbstverständlichen Einschränkungen vorausgeschickt, kann man immerhin folgende Haupttypen und -phasen in der musikalischen Entwickelung des Kindes unterscheiden: die früheste Äußerung musikalischen Interesses ist die der Freude, des Wohlbehagens an der rein sinnlichen Wirkung sei es des bloßen rohen Lärmes und Geräusches, — also am bloßen akustischen Reiz als solchen[3]) —, sei es des musikalischen Klanges (instrumental wie vokal), und zwar zunächst ohne jede Differenzierung von Lärm und Klang, welche Unterscheidung sich erst bei fortschreitender Entwickelung allmählich und sehr spät herausbildet. Auf der frühesten Stufe ist es z. B. das Dröhnen des kupfernen Waschbeckens, das Krachen des zerbrechenden Tongeschirres, das Klappern des Holzstöckchens gegen ein anderes, das bloße bis zum Versagen des Atems lang ausgehaltene laute Schreien, das gellende Johlen und Brüllen, also der bloße Lärm an sich[4]), der dem Kinde einen ersichtlichen, rein sinnlichen Genuß, ein Vergnügen bereitet: es lacht, jauchzt und strampelt

[1]) Vgl. die bei Groos l. c. [Gr. M.] pg. 23—60 (zu den Abschnitten: Rezeptive bzw. produktive Hörspiele) angeführte Literatur über die musikalische Entwickelung des Kindes.

[2]) Vd. ibid. pg. 67, 68 ff. betreffs individueller Verschiedenheiten der Kinder hinsichtlich des Verhaltens gegenüber Sinnes- (hier leider nur Beispiele von Farben-) empfindungen.

[3]) Vd. ibid. pg. 26 ff.

[4]) Vgl. ibid. pg. 40 ff. Wenn Groos hierin ein Spielmoment — das spielende Üben der Stimme — erkennt, so steht die in den vorliegenden Untersuchungen vertretene Auffassung hiermit nicht in Widerspruch, da wir weiter unten, bei der psychologischen Analyse des Begriffes: „primitives" oder „sinnliches Moment", dessen komplizierte Zusammensetzung aus verschiedenen psychischen Komponenten, unter denen ganz gewiß das Spielmoment eine der wichtigsten ist, zu konstatieren Gelegenheit haben werden. Da aber dieses bei jeder phonischen Äußerung überhaupt, also beim primär-ästhetischen und architektonischen Momente ebenso wie beim primitiven, in Wirksamkeit tritt und daher nicht für dieses letztere allein charakteristisch ist, so kann für unsere Zwecke hier davon abgesehen werden. Im

vor Lust mit den Beinen. (Wie auch noch beim größeren Kinde, beim heranwachsenden jungen Menschen, ja selbst noch beim Erwachsenen sich Rudimente dieses Urstadiums erhalten haben, zeigen verschiedene analoge Symptome bei den Genannten, so das Vergnügen der Kinder am Knarren der hölzernen „Ratschen", die Freude roher, tiefstehender Menschen am bloßen Lärm und allem Lauten, z. B. die der kroatischen und illyrischen Bauern am Getrommel mit dem Göppel auf den Kirchenglocken, die der Alpenbevölkerung am „Juchezen", der Betrunkenen und Bauern am Gejohle usf.)[1]. Allmählich und ganz unmerklich leise vollzieht sich ein Umschwung in dieser Wertung: es findet ein Prozeß der Auswahl gewisser Geräusche statt, nämlich der musikalischen Klängen sich annähernden, — wobei in der phylogenetischen Entwickelung die Geräusche der Trommel, des Tamburins, der Pauken, Becken, der Klang der Glocken usw. die Vermittelung und allmähliche Überleitung gebildet haben mögen —: nicht das bloße Dröhnen jeder nächstbesten Metallscheibe, nicht das Klappern jedes beliebigen Stückchens Holz verschafft nun das größte Vergnügen, sondern der Schall des in einem bestimmten Ton erklingenden Metallplättchens oder Holzstäbchens, des an den Zähnen gespannten Seidenfadens, des in den Kürbis geschnitzten Loches, des musikalisch gestimmten Glöckchens, das Langaushalten eines bestimmten Tones in der Kehle usw. (Es ist also bereits die Differenzierung von Geräusch und Klang eingetreten.) Hiezu tritt nun allmählich immer klarer die Unterscheidung verschiedener Töne[2]) und Klänge voneinander und — aber wahrscheinlich viel später — deren Reihenfolge aufeinander, d. i. also der Melodie[3]). Viel früher aber als die Empfänglichkeit für die Melodie tritt, wie es scheint, die für den Rhythmus auf. Schon Groos hat darauf hingewiesen, daß, wie bei den Anfängen der Musik der Rhythmus eine größere Rolle spielt als die Melodie, so auch das Kind in der Regel schon für den Reiz rhythmischer Gliederung empfänglich zu sein scheint, wenn es die Schönheit einer Melodie noch kaum zu würdigen versteht, — wie denn ja auch das gleichmäßige Ticken der Uhr das lebhafte Interesse schon des Säuglings erregt[4]). Während Empfänglichkeit für Töne schon in der 7. und 8. Lebenswoche, für Melodie erst im 4. oder 5. Jahre beobachtet wurde[5]), berichtet Sigismund, daß er schon

Übrigen ergibt sich aus der von Groos selbst vertretenen Herleitung des Spieltriebes aus Kraftüberschuß und Wohlbefinden usw. (vd. z. B. ibid. pg. 323), also der damit verbundenen Freude am eigenen Ich, von selbst die Brücke zu den in der weiter unten versuchten Analyse des primitiven Moments hervortretenden Komponenten.

[1]) Vgl. ibid. pg. 51 ff.

[2]) Vgl. die ibid. pg. 23, 24 mitgeteilten Beobachtungen (nach W. Preyer: Die Seele des Kindes pg. 56, und Miss Shinn: Notes on the development of a child, Berkeley 1893, pg. 115 ff.).

[3]) Cfr. E. Gurney: The power of sound. London 1880, pg. 102; bei Gr. l. c. pg. 24.

[4]) Gr. ibid. pg. 24. Vd. auch V. f. M. II. pg. 491 (Hugo Riemann: Wurzelt der musikalische Rhythmus im Sprachrhythmus?).

[5]) Vgl. die vorhin zitierten Beobachtungen von Preyer, Shinn und Gurney.

an 3/4 jährigen Säuglingen Symptome der Empfänglichkeit für den Rhythmus vorgetragener Musik beobachtete[1]). Wie stark diese Freude am Rhythmischen jederzeit, die ganze Kindheit hindurch, auch noch beim größeren Kinde, anhält, zeigt sich, — um dies gleich den folgenden Ausführungen über das Kinderlied vorwegzunehmen —, u. a. z. B. in der auffallenden Vorliebe der Kinder für stark akzentuierende Poesie[2]), die selbst bei älteren Knaben und Mädchen über dem angenehmen Rhythmus und dem Reiz der Reime den Sinn der Worte manchmal ganz vernachlässigen und übersehen läßt, wie ähnlich schon bei den Naturvölkern die Gleichgültigkeit gegen den Wortsinn ihrer Gesänge oft höchst auffallend ist[3]). Auch die hiermit in engstem Zusammenhang stehende Freude an der Wiederholung gleicher oder ähnlicher Laute (also eines Ausflusses der dem Wesen des Rhythmus immanenten Wiederkehr der rhythmischen Einheit) und an der Wiederholung überhaupt, als deren einfache Form sich der Rhythmus darstellt[4]), sowie die bei den Kindern so beliebten Kettenreime (d. i. die eigentümliche kettenartige Wiederholung von Sätzen in Kinderliedern)[5]), — ebenfalls ein Ausfluß des im Rhythmus liegenden Wiederholungsprinzipes —, gehören hierher. So finden wir denn schon beim Kinde eine stark hervortretende Freude am Klang, Rhythmus und an der Melodie[6]),

---

[1]) B. Sigismund: Kind und Welt. 2. Auflage. Braunschweig 1897, pg. 60; bei Gr. l. c. pg. 24.

[2]) Vgl. dagegen die auffallend geringe Empfänglichkeit der kleinen Nichte von Miss Shinn l. c. pg. 120 ff. für das Rhythmische in der Poesie; bei Gr. l. c. pg. 25.

[3]) Gr. ibid. pg. 25.

[4]) ibid. pg. 41 ff.

[5]) Vgl. ibid. pg. 43 ff. Man beachte übrigens die auffallende Korrespondenz dieser Form von Wiederholung auf dem Gebiete der Poesie mit der Form der Ketten- und Bandornamente der bildenden Kunst, sowohl in formaler als in genetischer Hinsicht, in ihrer Stellung als Anfangsstadien künstlerischer Entwickelung. Vgl. diesbezüglich sowie überhaupt bezüglich der Wiederholung in der primitiven Poesie die ausführliche Darstellung bei Grosse: Anfänge der Kunst; bei Gr. l. c. pg. 41 ff.

[6]) Die Auffassung der Melodie, d. i. also der Reihenfolge mehrerer Töne als eines Ganzen, mit der genauen Unterscheidung der Verhältnisse der einzelnen Töne zueinander hinsichtlich Höhe, Tiefe usw. scheint onto- wie phylogenetisch am spätesten einzutreten, wie wir denn ja schon im II. Hauptteile beobachteten, daß auch die Hervorbringung der Melodie in der primitiven Musikentwickelung die letzte Phase darstellt. Der Grund für diese Spätlingsbildung liegt offenbar in dem relativ bereits ziemlich komplizierten psychologischen Apparat, den die Apperzeption der Melodie voraussetzt. Vgl. die interessanten Ausführungen über onto- und phylogenetische Entwickelung des Tonsinns, Wahrnehmung von Tönen im Neben- und Nacheinander usw. bei Joachim Steiner: Einfluß der reinen Stimmung auf die Entwickelung der Musik. K. B. pg. 387 ff., speziell 388, 389 ff. Bezüglich der Auffassung der Tonbewegung nach Analogie einer räumlichen, auf- und absteigenden Bewegung vd. Stumpf: Tonpsychologie I, pg. 192 ff., bzw. 202 ff., Gr. M. pg. 33, J. I, pg. 374 ff., H. Siebeck: Das Wesen der ästhetischen Anschauung, Berlin 1875, pg. 153 und Köstlin: Ästhetik, pg. 560, bei Gr. M. pg. 34, ferner Edmund Gurney: The power of sound. London 1880, chapt. VII, § 11. Desgleichen auch J. I, pg. 396 ff., sowie die ibid. angeführte Literatur.

wobei die durch Wohlklang, Rhythmus usw. gebildeten sinnlich angenehmen [1]) Reize in besonders hohem Maße zur Befriedigung des Dranges nach akustischen Reizen beitragen [2]). Man erinnere sich nur, welches Vergnügen den Kindern u. a. z. B. das Hämmern auf verschieden gestimmten Hölzchen (Holzfiedel, Xylophon) oder Metallplättchen (Kinderzymbal) gewährt! Bei den Kulturvölkern wird in dieser Phase der Entwickelung dem Kinde durch entsprechende Spielzeuge (wie z. B. die eben genannten) eine mächtige Förderung zuteil; bei Naturvölkern aber oder in Ermangelung solcher Unterstützungsmittel mag sich das Vorwärtskommen viel langsamer vollziehen, wie dies namentlich an den eigenen Gesangversuchen [3]) des Kindes deutlich zutage tritt. Zunächst ist es hier, wie gesagt, der einzelne, lang ausgehaltene Ton [4]), an dem das Kind Vergnügen findet und den es sich am frühesten zu eigen

---

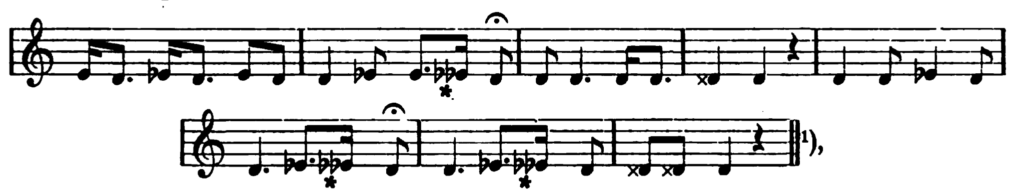
[1]) Zum Problem des „sinnlich Angenehmen" sei hier nur im Vorübergehen die Frage aufgeworfen, ob nicht das Wesen der angenehmen oder unangenehmen Klangwirkung und überhaupt aller akustischen Eindrücke auf die Analogie des Tastsinnes, der Berührung, also auf eine im Trommelfell bzw. dem Cortischen Organ zu lokalisierende Tastempfindung zurückzuführen sein dürfte, in dem Sinne, daß die sinnlich angenehmen akustischen Eindrücke, also die Konsonanzen, der sanften, schmeichelnden, liebkosenden Berührung des Weichen korrespondierten, — man erinnere sich an das im ersten Hauptteil erwähnte *„accarezzare"* des Tons! —, während die unangenehme Klangwirkung, also z. B. die der Dissonanz, in der stechenden, stoßenden Berührung des Harten ihr Korrelat fände. Alle akustische Wirkung wäre somit nur eine Art Spezialfall der Mechanik, und zwar der Wirkungsgesetze des Stoßes, einer Mechanik sozusagen verfeinerter, verdünnter Materie, ähnlich wie dies ja auch schon von den optischen Erscheinungen nachgewiesen worden ist. Für die angenehm „prickelnde" Wirkung der Dissonanz käme dann als Erklärung das schon von Groos l. c. pg. 25 ff. und 198 ff. hervorgehobene Bedürfnis nach intensiven Eindrücken, auch wenn sie direkt Unlust, ja Schmerz hervorrufen, in Betracht. Vgl. (zum Problem der Konsonanz und Dissonanz) J. I, pg. 390 ff., sowie die ibid. pg. 393, 394 angeführte Literatur, ferner K. B. pg. 330 ff. (Felix Krueger: Die psychologischen Grundlagen der Konsonanz und Dissonanz).

[2]) ibid. pg. 25.

[3]) Die von Gr. M. pg. 23 mit vollem Rechte betonte, wichtige Unterscheidung eines doppelten Momentes der Hörspiele, nämlich der bloßen Befriedigung der akustischen Bedürfnisse einer-, aber auch der Einübung der motorischen Apparate andererseits, — also der Sonderung der musikalischen Äußerungen bei Kindern nach rezeptivem (Anhören) und produktivem Verhalten (Singen u. dgl.) — wurde hier aus dem Grunde nicht durchgeführt, weil uns hier ja nicht die psychologische, sondern einzig nur die formale Seite der kindlichen musikalischen Entwickelung interessiert, daher für uns überhaupt nur das Produktionsmoment in Betracht kommt.

[4]) Daß nach Sigismunds Berichten (bei Gr. M. p. 377 ff.) die ersten Tonnachahmungen des Kindes nicht im Wiedergeben von artikulierten Lauten, sondern von musikalischen Tönen zu bestehen, das Kind also wie der Vogel leichter Singtöne als Sprachlaute aufzufassen und wiederzugeben scheint, — wie denn auch nach Ufer (ibid.) das Nachsingen häufig schon bei Kindern vorkommt, die noch nicht sprechen können, darf vielleicht atavistisch dahin gedeutet werden, daß auch phylogenetisch in einer Urzeit, wo die Sprache noch nicht ausgebildet war, der musikalische Ton schon bestehen mochte. (Vgl. Da. Abstammung II, pg. 357.) Wir werden später noch ausführlicher darauf zurückkommen müssen.

macht; wie es von hier aus — immer gleichsam vorsichtig und schüchtern schrittweise Ton für Ton oder in primitiv portamento- und schluchzerartigen Vorstößen sich mit der Stimme sozusagen vorwärtstastend — zu den nächstliegenden Nachbartönen, dem nächst oberen oder unteren, fortschreitet, um allmählich auch deren unmittelbar angrenzende Nachbartöne in den Bereich seines Tonschatzes heranzuziehen, veranschaulicht — allerdings unter den hierbei zu berücksichtigenden vorhin erwähnten Kautelen und Einschränkungen — sehr gut nachfolgender neuseeländische „Gesang eines Kindes, um das Singen zu lernen“:



der die typischen Merkmale der primitiven Stufe geradezu schulbeispielhaft vereint, ähnlich auch indische, japanische Kinderlieder u. dgl.[2]). Auch europäische Kinder- und Wiegenlieder (welch letztere man — wenn auch nur mit Vorsicht, und natürlich vorausgesetzt, daß sie nicht Werke von Kunstmusikern sind, wie z. B. das Mozartsche Wiegenlied — als Material heranziehen darf, insofern sie, wenn auch nicht von den Kindern selbst gesungen, doch für diese berechnet, also aus deren Geist heraus vom Volke erfunden sind) zeigen den Typus dieser Phase, vor allem die auf derselben Tonstufe verharrende oder sich um denselben Ton drehende Melopöie, ganz enge Intervallschritte (fast nur Sekunde oder Terz) und stete Wiederholung derselben Tonschritte und Phrasen, auf das allerdeutlichste; man vergleiche nur z. B. deutsche[3]), esthnische, weißrussische, lettische, slovenische, norwegische, italienische u. dgl. Kinder- und Wiegenlieder[4]). Die Überleitung zur nächsten, höheren Stufe bilden jene Gesänge, bei denen die Melopöie zwar schon weitere Intervalle und einen größeren Tonstufenschatz umfaßt, wo aber die Stimme noch nicht

[1]) Hagen l. c. Anhang: Notenbeispiele pg. XIV. * Die 𝄫 bezeichnen Erniedrigung um ¼ ton.

[2]) Vgl. A. J. Polak: Die Harmonisierung indischer, türkischer und japanischer Melodien. Leipzig 1905, Breitkopf & Härtel, pg. 20, Nr. 7 und 8.

[3]) Vd. F. Magnus Böhme: Deutsches Kinderlied und Kinderspiel, Leipzig 1897, Breitkopf & Härtel. — I. V. Zingerle: Das deutsche Kinderspiel im Mittelalter. Zweite vermehrte Auflage. Innsbruck 1873, Wagnersche Universitätsbuchhandlung. — Coussemaker: Chants populairs des Flamands, pg. 397—407 (Notenbeispiele). — Ludwig Erk: Neue Sammlung deutscher Volkslieder mit ihren eigentümlichen Melodien. Berlin 1841. — V. f. M. VII, Wilhelm Niessen: Das Liederbuch des Leipziger Studenten Clodius. Notenbeispiele pg. 640 bis 658, speziell pg. 647 Nr. 13, 14, pg. 649 usw.

[4]) Vgl. Tiersot: Hist. de la chans. popul. en France, Paris 1889 (französisches archaisch-periheletisches Kinderlied, wahrscheinlich uraltertümlich-keltische Druidenmelodie). — Riv. mus. vol. I, 1894, Ella de Schoultz-Adaïewsky: La berceuse populaire, Notenbeispiele pg. 249 bis 255; II, 1895, pg. 422, 424, 426, 428, 429, 437, 439 und IV, 1897, pg. 491.

geschult genug ist, um diese weiteren Intervalle in freiem Eintritte zu nehmen, sondern — wenn nicht durch Portamento — schrittweise auf den dazwischenliegenden Tonstufen zu ihnen empor- und wieder von ihnen herabsteigt, wie dies z. B. sehr schön ein mingrelisches Wiegenlied zeigt:


[1]

Die nächste Stufe in der allgemeinen Musikentwickelung: diejenige, auf der mehrere, 3, 4, 5 frei angeschlagene, d. i. also durch verschiedene, größere oder kleinere Intervalle getrennte und nicht mehr durch Ausfüllung mit den Zwischentönen verbundene Töne sozusagen ein tonales Kristallisationsaxensystem bilden, innerhalb dessen die melodische Bewegung auf denselben wenigen Tönen fortwährend auf- und absteigt (wie wir dies z. B. bei der siamesischen, javanischen, burmesischen Musik usw. beobachteten), ist zugleich jener Typus, mit dem die Entwickelung des Kinderliedes auch bei den höchststehenden Kulturvölkern abschließt. Schon in einem Wiegenlied der Cherokees tritt uns dieser Typus deutlich entgegen:


[2]),

vor allem aber ist es das europäische Volkslied, das ihn uns in typischer Gleichförmigkeit vor Augen führt. Die Beschreibung, die Böhme von der Melodie des deutschen Kinderliedes gibt, nämlich: „diese . . . ist die beständige Wiederholung eines Motivs von zwei Takten. Die Stimme bewegt sich gewöhnlich auf einem Tone fort, welcher bald die Quinte, bald der Grundton ist, berührt zur Abwechselung den Obernachbarton, geht auf den Anfangston zurück und sucht einen Ruhepunkt auf der Terz, mit welcher auch vielfach das Stückchen geschlossen wird, wenn es nicht am Schlusse bis zum Grund abwärts geht"[3]), — genau diese Beschreibung gilt auch vom gesamten europäischen Kinderlied überhaupt[4]), das mit seiner auf wenigen Tonstufen: Tonika,

---

[1]) Riv. mus. IV, 1897, pg. 485.

[2]) Julien Tiersot: Notes d'éthnographie musicale. La musique chez les peuples indigènes de l'Amérique du Nord (états unis et Canada). S. I. M. G. XI, pg. 190 (nach Th. Baker).

[3]) Böhme l. c. Einleitung pg. LIV ff.; bei Bücher l. c. pg. 331.

[4]) Melodien von Kinderliedern der verschiedenen europäischen Kulturvölker vd. außer in den bereits oben angeführten Werken von Böhme, Ella de Schoultz-Adaïewsky (Riv. mus. I, pg. 240—256; II, pg. 420—448 und IV, pg. 484—493), Gertrud Züricher: Kinderlieder und Kinderspiel im Kanton Bern. (Schriften der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde, Zürich 1902, Bd. 2), Tiersot, Coussemaker und Niessen noch in folgenden Arbeiten: V. f. M. VIII, pg. 508 ff. (Paul Eickhoff: Westphälische mittelalterliche Volkslieder). — J. Lewalter: Deutsche Volkslieder, in Niederhessen gesammelt. 2. Auflage. Kassel 1896. — F. M. Böhme: Geschichte des Tanzes in Deutschland II. Bd., pg. 186 ff. — Ludwig Erk: Jugendalbum,

Dominante, Subdominante (und flüchtig, meist nur akzessorisch berührt: Sexte und Terz) — gleichsam den Angelpunkten des tonalen Kristallisationssystems —, auf- und niedersteigenden Melopöie so in der europäischen Musik ungefähr denselben entwickelungsgeschichtlichen Rang behauptet und auf demselben Niveau steht wie etwa die Musik der Alpenbevölkerung, die Alpenrufe, Jodler u. dgl. Aber auch noch nach einer anderen Richtung hin, mit einer anderen, und zwar urältesten Phase der Geschichte der Melopöie läßt sich eine entwickelungsgeschichtlich höchst bedeutsame Berührung und Wesensverwandtschaft des Kinderliedes nachweisen: mit den Anfängen des Rezitativs, dessen Tonfall und Kadenzierung. Es wird später noch ausführlicher davon die Rede sein, wie bei den Negern, Indianern usw. die auffallende Neigung besteht, bei feierlichen Anlässen öffentliche Reden (z. B. Gesetzesverkündigungen, Friedensschlüsse und sonstige Verträge, Gebete, Ansprachen an Götter, Herrscher usw.) in einer sonderbar singenden, vom Anfang gegen die Mitte zu steigenden, gegen den Schluß zu sinkenden und in gewissen stereotypen Tonfällen kadenzierenden Manier vorzutragen, kurz: den Tonfall der Rede in nahezu musikalischen Intervallen zu fixieren, tonal zu stilisieren[1]). Es ist unverkennbar, daß hierin die ersten Ansätze des Rezitativs und zugleich auch der aus diesem herauswachsenden Melodie vorliegen. Etwas Analoges nun begegnet uns auch im Kinderlied und Kinderspiel, und zwar an den Abzählreimen, Tanzsprüchen, Ringelreihmelodien[2]) usw.: auch hier findet nämlich bekanntlich ein halb singender, halb sprechender Vortrag statt, der mit der Tonika einsetzt, gewöhnlich zu der Sekunde emporsteigt und an den architektonischen Gliederungsstellen kadenzierend zur Dominante hinabsinkt. Die einfachsten derartigen melodisch rezitatorischen Gebilde sind Kinderspielverschen wie z. B. die in Niederösterreich allbekannten „Rühr' i, rühr' i Brein und a Stückerl Zucker d'rein" oder „Schmetterling, Schmetterling, setz' di, bist der allerletzti" oder „Schneck', Schneck', komm' heraus, sonst kratz' ich dir die Augen aus", desgleichen Abzählreime wie „Florian, Florian, hat gelebet sieben Jahr', sieben Jahr' sind um, der X. Y. dreht sich um" oder „Es kommen drei Männer von Ninive, Ninive, zum Kaiser von Pilatus" usw. Das melodische Schema ist in all diesen halb rezitatorischen, halb gesanglichen Formen stets das gleiche: die Rezitation bewegt sich auf einem als

---

Leipzig, C. F. Peters. — Kretzschmer: Deutsche Volkslieder II, pg. 647—680. — Tappert: Wandernde Melodien. Berlin 1890. Verlag Brachvogel und Ranft, pg. 39—42. — Fleischer: Zur vergleichenden Liedforschung (in S. I. M. G. III, pg. 219). — Bücher l. c. pg. 325 ff., 330, 332 usw. (die bisher angeführten Werke durchwegs für deutsche Kinderlieder). Französische und italienische Kinderlieder vd. außer bei Tiersot, Coussemaker, Adaïewsky usw. noch bei Trfrc. l. c. Riv. mus. XIV, pg. 571 ff.

[1]) Vgl. Da. Abstammung II, Kap. XIX, Abschnitt: Stimme und musikalische Fähigkeiten.

[2]) Beispiele solcher Kinderreigen, Ringelreihen usw. vd. bei Böhme: Geschichte des Tanzes usw. pg. 186 ff., Kinderlied und Kinderspiel, Lewalter l. c. usw.

Tonika festgehaltenen Tone, von dem sie nur hie und da, und zwar fast immer nur auf einer unbetonten Silbe, gleichsam nachschlagartig, um eine Sekunde auf die nächste Oberstufe emporsteigt und am Schlusse des Verses auf die Dominante herabsinkt, also dasselbe Schema, wie es uns in zahlreichen uralten deutschen Kinder- und Volksliedern entgegentritt, wie z. B.:




Wie aus diesem einfachsten melodisch-rezitatorischen Urschema — unter stetem Festhalten an dem eben erwähnten tonalen Angelpunktsystem (Tonika, Dominante, Subdominante usw.) — durch allmählichen Zuwachs von immer mehr Tonstufen und immer weiteren Intervallschritten, die dann häufig noch (in Anlehnung und unbewußter Nachwirkung des alten primitiven Portamentos) durch die dazwischenliegenden Tonstufen ausgefüllt und verbunden werden, eine immer mannigfaltigere, melodischere und gefälligere Tonlinie hervorwächst — bei der aber meist das alte tonale Grundschema noch unverkennbar durchblickt, wie z. B. in folgendem italienischen Kinderreigen:




bis schließlich durch immer reichere Ausgestaltung des Tonmaterials und mannigfaltigere Belebung der melodischen Linie — wobei namentlich periheletische Umspielungen[3]) und gewisse Lieblingsphrasen[4]) eine große Rolle spielen — Weisen entstehen, bei denen die Momente infantiler Melopöie bereits fast ganz abgestreift oder doch bedeutend in den Hintergrund gedrängt sind und die schon ganz den Habitus des einfachen europäischen

[1]) Vgl. Paul Eickhoff: Westphälische mittelalterliche Volkslieder l. c. pg. 508, 509, 511, sowie die Kinderreigenmelodien bei Böhme: Geschichte des Tanzes Nr. 306, 307.

[2]) Von mir in Venedig bei Kinderspielen beobachtet und danach notiert. Melodiebeispiele italienischer Kinderlieder vd. in den bereits zitierten Arbeiten von Schoultz-Adaïewsky, Fausto Torrefranca usw.

[3]) Beispiele solcher Umspielungen, wie z. B.



vd. Böhme l. c. pg. 189, Nr. 311.

[4]) Vgl. Fleischer l. c. S. I. M. G. I, pg. 48, dazu die Beispiele auf pg. 47 und 48 ibid.

Volksliedes aufweisen, zeigen Kinderlieder wie die allbekannten deutschen: „Fuchs, du hast die Gans gestohlen“, „Alles neu macht der Mai“, „Kuckuck, Kuckuck ruft's aus dem Wald“ oder die venezianische Kindermelodie:



[1]),

— Gesänge, die auch in sonstiger Hinsicht bereits ganz die Überleitung zum Volkslied bilden. So bietet also die Entwickelung des Kinderliedes in den Hauptmomenten ein getreues Abbild der allgemeinen Melopöieentwickelung von den ersten Anfängen des primitiven Stadiums bis zur Stufe des Alpenvolksliedes; ob und inwieweit dieser wenigstens für die Gegenwart und das europäische Kulturniveau typische Abschluß der Kinderliedentwickelung nicht etwa als ein bloß provisorischer zu betrachten sein mag, dessen Grenzen und Endpunkt sich bei steigender Kultur noch weiter hinausschieben mögen, so daß das Kinderlied künftiger Generationen vielleicht mit einer noch höheren Entwickelungsstufe als der des Alpenvolksliedes abschließen könnte — wie dies ja auf niedereren Kulturzuständen in analoger Weise mit einem niedereren Stand des Kinderlieds der Fall ist —, darauf kann hier nicht weiter eingegangen werden. Jedenfalls aber läßt sich — wenigstens als für das europäische Kulturniveau der Gegenwart gültig — das Verhältnis des Kinderliedes zum Volkslied und der Kunstmusik in der Formel zusammenfassen: der Höchstentwickelungsstand des Kinderliedes bleibt hinter dem des Volksliedes desselben Volkes und Kulturkreises proportionell ebensoweit zurück wie das Volkslied hinter der Kunstmusik.

Wir haben im vorangehenden gesehen, wie also auch ontogenetisch das sinnliche Moment, die Freude am Klang als solchen, den Ausgangspunkt und die Urwurzel aller musikalischen Entwickelung bildet. Diese rein sinnliche Wirkung des Klanges, die sich bekanntlich — namentlich auf den niederen Stufen, bei den Primitiven, oder im Kulturzustand bei Kretins, Betrunkenen oder sonstigen rohen, niedrig stehenden Individuen sowie bei psychisch Erkrankten (Sauls Trübsinn und Davids Harfenspiel!) — bis zu faszinierender und hypnotisierender Wirkung steigern[2]) kann, ist schon von Darwin erkannt und hervorgehoben worden, wenn er ausspricht, daß in einer einzigen musikalischen Note sich eine größere Gefühlsintensität verdichten lasse als in der längsten Rede, wie denn erregte Redner instinktiv musikalische Rhythmen und Kadenzen verwendeten, die Rede des Negers, wenn er erregt

---

[1]) Von mir in Venedig beobachtet und nach dem Gehör notiert.

[2]) Vgl. V. f. M. VIII (Wallaschek: „Das musikalische Gedächtnis“) pg. 228.

werde, in Gesang übergehe und selbst die Affen verschiedene Gefühle durch hohe oder tiefe Töne ausdrückten[1]). Bekannt ist, wie Naturvölker sich durch Gesang und Tanz künstlich und absichtlich in Erregung bis zu schäumender Wut versetzen, so z. B. vor dem Überfallen des Feindes Blutdurst und Mordbegier in sich künstlich durch ihre Kriegsgesänge anstacheln und wirklich schon durch deren Vortrag in derartige Raserei geraten, daß sie — wie z. B. die Wilden („Kopfjäger") auf Neuguinea — bei solchen Gelegenheiten, wo der Kriegsgesang nur zur Schaustellung, z. B. zu Kampfspielen, vorgetragen wird, durch bereits vor Beginn des Vortrags getroffene Sicherheitsmaßregeln verhindert werden müssen, sich in ihrer Raserei auf den Nächststehenden zu stürzen. Ähnlich ist bekanntlich die Rolle des Gesangs bei den ekstatischen Verzückungen der „Zauberer" und „Medizinmänner"[2]), und noch bei den orientalischen Kultur- und Halbkulturvölkern treffen wir das gleiche Moment in den Gesängen der Fakire, Derwische, Priester usw. an. (Der letzte Rest dieser stimulierenden Wirkung der Musik auf den primitiven Stufen tritt uns bekanntlich auch noch in unserer Kultur in der Anwendung der Militärmusik bei Schlachten, Manövern u. dgl. entgegen[3]).) Die moderne Psychiatrie beginnt denn auch schon (durch Aufführung entsprechend ausgewählter Musik vor Geisteskranken) diese sinnliche — ja, bei den Primitiven direkt sexuell erregende[4]) — Wirkung des Klanges in ähnlicher Weise für psychotherapeutische Zwecke heranzuziehen wie die analoge Wirkung der Farben auf die Gemütsstimmung Geisteskranker (deren Zustand bekanntlich durch entsprechend gewählte Farben der Zimmerwände, -decke usw. beeinflußt werden kann). Wenn nun dieses sinnliche Moment der Klangwirkung immer stärker wird, je tiefer wir auf der Leiter der Kulturstufen abwärts steigen, und im primitiven Ur- und Naturzustande sein Maximum erreicht, so drängt sich die Frage auf, wie es sich damit bei der Verlängerung dieser Linie über ihren Anfangspunkt in der menschlichen Kunstentwickelung hinaus, also in das Bereich des Untermenschlichen, der Tierwelt, verhalte. Bekanntlich hat nun Darwin als Erster diesen Schritt getan und das Maximum der Gefühlsintensität des Klanges der

---

[1]) Da. Abstammung II, pg. 356, 357.

[2]) Betreffs der narkotisch hypnotisierenden Rauschwirkung von Gesang und Tanz bei den Primitiven (zunächst allerdings hauptsächlich im Hinblick auf das rhythmische Moment) vd. Gr. M. pg. 29, 30 ff., 476, 477.

[3]) Vgl. J. I, pg. 372. Über den durch die Musik auch beim heutigen Kulturmenschen hervorgerufenen rauschähnlichen Zustand, „das Elementarische der Musik, des Klanges und der Bewegung", als Vorbedingung alles Musikgenusses vd. Eduard Hanslick: Vom musikalisch Schönen, 9. Auflage, Leipzig 1896, pg. 153 ff.; bei Gr. M. pg. 32. Vgl. übrigens zu diesem Thema: Felice La Torre: Degli effetti terapeutici della musica. Riv. mus. XV, 1908, pg. 367 ff. und 592 ff., und desselben: Degli effetti patologici della musica. ibid. XIV, 1907, pg. 876 ff. und XV, 1908, pg. 170 ff., sowie: Degli effetti fisiologici della musica. ibid. XIV, 1907, pg. 628 ff.

[4]) Betreffs des geschlechtlich erregenden Moments (namentlich des Bewegungsrausches) in den Tänzen der Wilden vgl. Gr. M. pg. 350 ff. und 476, 477.

Tierwelt zugesprochen[1]), indem er zugleich in diesem sinnlichen Reiz der durch die Stimme hervorgebrachten Töne (so namentlich bei den Vögeln) ein Mittel für die natürliche Zuchtwahl erblickte: dadurch, daß die schöne Stimme der Männchen wahrscheinlich ebenso wie ihre prachtvollen Farben von den Weibchen bewundert würden und diese so als Reiz und Lockmittel anzögen, hätten die Männchen mit schöner Stimme mehr Chancen bei den Weibchen als die damit nicht begabten[2]). Mit Recht hat Stumpf daraus gefolgert, daß die durch diesen akustischen Reiz ausgelöste Empfindung dann einen eminent sexuellen Charakter tragen, sinnliches Wollustgefühl mithin den Grundstock der an die Klangwirkung geknüpften Gefühle bilden müsse[3]); ebenso sah er sich angesichts der wenigen Fälle, in denen die von Tieren gebrauchten Tondistanzen eine auffallende Ähnlichkeit mit musikalischen Intervallen besitzen, zu dem Schlusse gedrängt, daß das Lustgefühl der Tiere sich in diesen Fällen nicht an das Intervall, sondern an die einzelnen Töne knüpfe und daß also die Freude an den Tönen als solchen (oder auch an den zur Erzeugung dieser Töne notwendigen Kehlkopfaktionen) die Quelle des Singens sei[4]). Beispiele solcher von Tieren produzierten Tonreihen wären — von gewissen exotischen Vogelstimmen[5]) und dem Vogelgesang überhaupt abgesehen, dessen Besprechung wir uns aus methodischen Gründen separat für etwas später aufsparen müssen — die „in richtigen musikalischen Intervallen und mit einem deutlichen musikalischen Ton hervorgebrachte Kadenz von drei Noten" des von Francis Darwin beobachteten Gibbons *(Hylobates leuciscus)*[6]), die diatonische Sextentonleiter des von Athanasius Kircher erwähnten Faultieres:

 [7]),

die mit dem Grundton E beginnende und dann in halben Tönen eine volle Oktave hinaufsteigende chromatische Tonleiter der von Darwin und Brehm erwähnten Gibbons[8]), die Kadenz




[1]) Darwin: Descent of man II, chapt. XIX: On the voice and musical powers of animals.

[2]) Vgl. Abstammung Kap. XIII (Sekundäre geschlechtliche Charaktere der Vögel), Abschnitt: Vokale und instrumentale Musik.

[3]) Karl Stumpf: Musikpsychologie in England (Abschnitt 3: Darwin. V. f. M. I., pg. 300ff.), spez. pg. 311.

[4]) ibid. pg. 312.

[5]) Vgl. diesbezüglich Gr. T. pg. 296—299 (nach Brehm u. a.).

[6]) Vd. Da. Abstammung II, pg. 351.

[7]) P. Athanasius Kircher: Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni, in X libros digesta. Rom 1650, lib. I, cap. XIV; bei Hawkins: history of music vol. I, chapt. 1, pg. 2ff.

[8]) Vgl. Grosse: Anfänge der Kunst, Leipzig 1894, pg. 281 und Darwin l. c. I, pg. 130 und II, pg. 350.

der von Rev. S. Lockwood beobachteten Spitzmaus *(Hesperomys cognatus)*[1], die von Selenka[2]) beschriebenen Gibbons- und Siamanglaute usw.[3]). Von diesen seltenen Ausnahmsfällen sowie vom Vogelgesang abgesehen, läßt sich im großen Ganzen beim Aufsteigen von den niederen zu den höheren Klassen des Tierreichs die Tendenz zunehmender Erweiterung des stimmlichen Äußerungsvermögens und wachsenden Reichtums der tonalen oder wenigstens lautlichen Ausdrucksmittel wahrnehmen: während die tiefstehenden Klassen entweder ganz stumm sind oder nur auf mechanischem Wege, z. B. durch Aneinanderreiben, -schlagen u. dgl. der Extremitäten oder sonstiger Körperglieder Töne erzeugen — weshalb Darwin für diese Art der Hervorbringung von Lauten auch den Ausdruck „Instrumentalmusik" gebraucht —, und die so hervorgebrachten Töne in allen Fällen nur aus ein und derselben rhythmischen Note bestehen (so z. B. bei Spinnen, Cicaden, Fulgoriden, Fischen, Schildkröten, Fröschen und Kröten u. dgl.)[4]), auch die vokal hervorgebrachten Laute fast immer nur auf ein und denselben Ton beschränkt sind (so z. B. bei den Laubfröschen[5])), wird im großen Ganzen bei den beiden höchsten Tierklassen, den Vögeln und Säugetieren, die Mannigfaltigkeit und Ausdrucksfähigkeit der stimmlichen Äußerungen immer größer, bis sie im höchst entwickelten Säugetier, dem Menschen, ihr Maximum erreicht. (Wie auch hier, bei den Säugetieren, das stufenweise Durchlaufen verschiedener Tonstufen dazu dient, neue Töne zu den dem Grundton der Normalstimmlage am nächsten, somit am bequemsten, liegenden Tonstufen dazu zu erwerben, also den Stimmumfang zu vergrößern, zeigt — abgesehen von den vorhin angeführten chromatischen Tonfolgen bei Tieren — das Heulen, Brüllen usw. derselben noch jugendlich unreifen Individuen. Demgemäß ist denn auch der phonetische Typus der stimmlichen Äußerungen der Säugetiere stets der des primitiven Portamentos, wie dies schon aus den Schilderungen der Beobachter hervor-

[1]) Da. II, pg. 351.

[2]) E. und L. Selenka: Sonnige Welten, Wiesbaden 1896, pg. 55 ff., bei Gr. M. pg. 22 und ibid. Anmerkung 2.

[3]) Über musikalische Stimmäußerungen bei den Säugetieren vgl. Gr. M. l. c. und Gr. T. pg. 292, 293, sowie Da. II, pg. 350 ff. Über Natur- und Tiermusik überhaupt vgl. Wallasch. prim. mus. chapt. IX: Music in the animal kingdom. — Hermann Landois: Die Ton- und Stimmapparate der Insekten, Leipzig 1867. — Derselbe: Tierstimmen, Freiburg 1874. — A. Kreidl und J. Regen: Physiologische Untersuchungen über Tierstimmen. Aus den Berichten der Phonogramm-Archivkommission der kaiserl. Akademie zu Wien. Wien 1905. Vd. J. I, pg. 363. Endlich A. Weismann: Gedanken über Musik bei Tieren und beim Menschen. Deutsche Rundschau XVI, 1889, pg. 50 ff. und St. A. pg. 74 ff., sowie I. c. V. f. M. I., pg. 300 ff.

[4]) Vgl. Da. I, pg. 430 und II, pg. 349, sowie überhaupt den ganzen Abschnitt über tierische Instrumentalmusik ibid. I, pg. 430—442, ferner Rowboth. l. c. II, pg. 451 ff. Über Instrumentalmusik bei den Vögeln insbesondere vd. Hä. pg. 61 ff. und Gr. T. pg. 301 ff. (nach Da. II, pg. 65 ff., Naumann: Naturgeschichte der Vögel Mitteleuropas V, pg. 261; IX pg. 178 ff., 255, Marshall, Müller usw.).

[5]) Vgl. Da. II, pg. 29 ff.

geht: so hatte z. B. Selenka von den Stimmen der Gibbons auf Borneo und der Siamangs auf Sumatra weniger den Eindruck einer gesungenen Melodie als den einer Art von „Juchezen“ oder „Jodeln“[1]), und ähnlich ist wohl auch der von Waterhouse, Francis Darwin usw. beschriebene chromatische Gesang der oben erwähnten Gibbons aufzufassen[2]). Die typische Übereinstimmung aller dieser Äußerungsformen scheint mir ihre genetische Erklärung in dem Zurückgehen auf ein und denselben Phonationstypus als Grundlage und Urausgangspunkt aller Stimmäußerungen zu finden, nämlich auf die Ein- und Ausatmung, als < >, wie dies schon von Hensel in seiner Beschreibung der Brüllaffenlaute berührt worden ist[3]). Indem deren anfangs etwas leise und — nach Art des einsetzenden Löwengebrülls — einzeln abgebrochene, anscheinend aus einer Ein- und Ausatmung gebildete Brülltöne in immer heftigerer und schnellerer Folge aneinander gereiht werden, wobei die Erregung des Sängers immer stärker anwächst, bis sie endlich ihren höchsten Grad erreicht, die Zwischenpausen verschwindend klein werden und die einzelnen Laute sich in ein fortwährend heulendes Gebrüll verwandeln, also:

finden wir hier genau dasselbe Phonationsschema zugrundeliegend, wie wir es später als auch für den Menschen und für alle Phonation überhaupt gültig zu konstatieren Gelegenheit haben werden und wie es uns — so lächerlich und unmöglich dies wegen des allzu schreienden Kontrastes auf den ersten Blick auch scheinen mag — auch im Nachtigallengesang, und zwar in der berühmtesten, von Naumann[4]) mit ih ih ih ih ih watiwatiwati transkribierten Strophe entgegentritt[5]). Diese Übereinstimmung des Phonationstypus bei Säugetieren und Vögeln läßt also schließen, daß man es hier offenbar mit einem beiden Klassen gemeinsamen allgemein animalischen Phonationsgesetze zu tun haben dürfte.

Mit der formalen Entwickelung innerhalb des Tierreiches vom niedersten bis zum höchsten Entwickelungsstand scheint also im großen Ganzen auch

[1]) Vd. Selenka l. c. pg. 55. ff.; bei Gr. T. pg. 293.

[2]) Vgl. Da. II, pg. 350 ff. und Gr. T. pg. 292.

[3]) Vd. bei Gr. T. pg. 290.

[4]) Naumann l. c. II, pg. 381 ff. Danach bei Alwin Voigt: Exkursionsbuch zum Studium der Vogelstimmen, Leipzig, Erwin Nägele, 1906, pg. 27; bei Gr. T. pg. 294.

[5]) Sprachlich transkribierte Strophen des Nachtigallengesangs vd. außer an den eben angeführten Stellen noch bei I. M. Bechstein: Naturgeschichte der Stubenvögel, 4. Auflage, 1840, pg. 321 ff.; in Noten (nach Athanasius Kirchers Musurgia usw. lib. I, cap. XIV) bei Bernhard Hoffmann: Kunst und Vogelgesang. Leipzig 1908, Quelle & Meyer. Strophen des Sprossergesangs in Noten und transkribiert bei Fritz Reinecker: Über Vogel- und Menschengesang, Königsberg 1901, pg. 40. Betreffs älterer Nachahmungen des Nachtigallenschlags vgl. O. Keller: Tiere des klassischen Altertums, pg. 317; bei Gr. T. pg. 295, Anmerkung 1.

die des stimmlichen Äußerungsvermögens zu gehen. Eine interessante Parallele hierzu bildet das physiognomische Ausdrucksvermögen; auch an diesem läßt sich beobachten, daß es um so reicher und mannigfaltiger ist, auf je höherer Entwickelungsstufe ein Tier steht[1]), und daß es beim Menschen (dem auch hinsichtlich der Mannigfaltigkeit der Physiognomieveränderungen in der Tierwelt der Affe am nächsten steht) sein Maximum erreicht[2]). Während beim Tiere der Muskel- und Nervenapparat des Gesamtkörpers zum Ausdruck der Gemütsbewegungen viel reger herangezogen wird und der Apparat für diesen insofern viel reicher und mannigfaltiger ist als beim Menschen, wo hauptsächlich — oder wenigstens am augenfälligsten — nur die Gesichtsmuskeln hierzu verwendet werden (man beobachte z. B. Pferd, Hund, Katze bei Gemütserregungen, wie dabei gleichsam jede Muskelfaser, jeder Nerv zuckt und mitagiert!), ist dagegen das rein physiognomische (d. i. also durch die Gesichtsmuskeln vermittelte) Ausdrucksvermögen beim Menschen am reichsten und vielseitigsten entwickelt: im Verhältnisse zu dem unerschöpflichen, bunten Spiel seiner Physiognomie bleibt die des Tieres immer stumpf, unbeweglich, starr, — trennt es doch vom Menschen schon das eine physiognomische Hauptmerkmal: es kann nicht lachen! Mit dem Fortschritt zu entwickelungsgeschichtlich immer höheren Stufen geht also offenkundig auch eine immer reichere, vielseitigere, mannigfaltigere und kompliziertere Ausbildung des den physiognomischen Ausdruck regulierenden Muskel- und Nervenapparates Hand in Hand[2]), und diese Ausbildung erreicht im Menschen ihren Höhepunkt. Was nun von dem physiognomischen Innervationsapparat gilt, findet eine auffallend getreue Parallele in den analogen Verhältnissen beim phonetischen Innervationsapparat: je tiefer ein Tier entwickelungsgeschichtlich steht, um so ärmer, mangelhafter und unentwickelter ist im großen Ganzen der ihm für stimmliche Äußerungen zur Verfügung stehende Muskel- und Nervenapparat, um so beschränkter, eintöniger und modulationsfähiger sind also auch die von ihm hervorgebrachten Laute, während umgekehrt beim höchstentwickelten Tiere, dem Menschen, der phonetische Innervationsapparat am vielseitigsten, reichsten und kompliziertesten ausgebildet, jener daher auch der vielseitigsten stimmlichen Äußerungen, der mannigfachsten Stimmflexionen fähig ist.

Wenn in den bisherigen Ausführungen der Vogelgesang noch keine Berücksichtigung gefunden hat, so liegt der Grund hiervon in der besonderen entwickelungsgeschichtlichen Stellung, die ihm zukommt. Denn keine andere Tierklasse läßt in ihren stimmlichen Äußerungen eine derartige Ähnlichkeit,

---

[1]) Über die allmähliche Entwickelung der physiognomischen Ausdrucksmittel vom Tier bis zum Menschen vgl. Darwin: Der Ausdruck der Gemütsbewegungen bei Menschen und Tieren. Deutsch von Theodor Bergfeldt, Halle a./d. Saale. Otto Hendel. Einleitung pg. 11 ff.

[2]) Vgl. die Ausführungen Darwins ibid. Kap. I, pg. 28 ff.: Allgemeine Prinzipien des Ausdrucks. Über Mimik und Physiognomik als Produkt von Reflexbewegungen vd. J. II, pg. 58 ff. Vgl. ibid. II, pg. 282 ff. und die pg. 283 angeführte Literatur.

ja sogar direkte Verwandtschaft mit analogen Verhältnissen der menschlichen Stimme erkennen wie die Vögel, wie dies ja auch schon im populären Sprachgebrauch zum Ausdruck kommt, wenn man von „Vogelgesang" redet. Wenngleich zwar die Ornithologen sich ausdrücklich dagegen verwahren — und vom rein biologischen Standpunkte aus gewiß mit vollstem Rechte —, daß die Lautäußerungen der intelligenteren Vögel in das Schema a) Gesang, resp. Paarungsruf, b) Lock- und Warnruf, c) Angstgeschrei eingezwängt würden[1]), so ist dennoch vom musikalisch-morphologischen Standpunkte aus die Berechtigung einer derartigen Unterscheidung um so weniger in Abrede zu stellen, als ja schließlich auch rein biologisch schon durch die Natur selbst eine scharfe Grenzlinie gezogen ist[2]) zwischen den das ganze Leben des Vogels hindurch während des ganzen Jahres in Gebrauch stehenden, unauffälligen und oft verschiedenen Vogelarten gemeinsamen oder wenigstens gleich verständlichen Stimmäußerungen, wie Lock- und Warnungsrufe, Angst- und Schmerzensschreie usw., und dem häufig sehr auffälligen und für eine bestimmte Vogelart charakteristischen eigentlichen Gesang, der meist nur während einiger weniger Monate im Jahre, während der Brunftzeit, laut wird, ganz abgesehen vorläufig von der ihm durch Darwin vindizierten Mission, das andere Geschlecht anzulocken oder auch nur als Anruf zu dienen[3]). Gerade dieser Gesang im eigentlichen Wortsinne nun ist es, welcher — wie wir gleich weiter unten sehen werden — sich in eigentümlicher Weise mit dem menschlichen Gesange berührt, während sämtliche übrigen Laute der Vögel über den Charakter sei es rein zufälliger Äußerungen des Vitalgefühls (wie z. B. Angst- oder Schmerzensschreie usw.), sei es absichtlicher Signale (wie z. B. Lock- oder Warnungsrufe) nicht hinauskommen[4]), so daß morphologisch de facto doch alle Äußerungen von Vogelstimmen sich auf einen dieser drei Typen zurückführen lassen[5]). Was nun den eigentlichen Vogel-

---

[1]) So z. B. Voigt l. c. pg. 11.

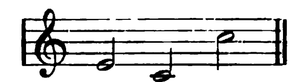
[2]) Daß übrigens bei sehr vielen Vögeln zwischen Lockruf, Paarungsruf und Gesang keine feste Grenze gezogen werden kann, vd. Hä. pg. 42.

[3]) Vd. Da. II. pg. 55 ff.

[4]) Bezüglich dieser „gewissermaßen aus lauter Interjektionen zusammengesetzten Sprache" vgl. Hä. pg. 38.

[5]) Vgl. für die nachfolgenden Ausführungen über Vogelstimmen und Vogelgesang außer Da. II, pg. 55 ff. und 65 ff., sowie den bereits vorhin angeführten Werken von Athanasius Kircher, Voigt, Hoffmann, Häcker, Naumann, Reinecker usw. noch: P. o. th. Music. Associat. XXV, 1899, pg. 72 ff. (W. J. Treutler: Music in relation to man and animals). — Fr. Thomas: Der Kuckucksruf bei Athanasius Kircher und die Höhe der Stimmung um 1650 (in XLIX. Bericht des Vereins für Naturkunde zu Kassel 1905, pg. 5 ff.). — Derselbe: Die Mannigfaltigkeit im Kuckucksrufe. Sonderabdruck aus „Thüringische Monatsblätter", Verbandszeitschrift des Thüringerwaldvereins, herausgegeben von Dr. Günther Koch. XIV. Jahrgang, Nr. 2 und 3, Eisenach 1906. — Rowbotham l. c. II, pg. 451 ff. — C. G. Friderich: Naturgeschichte der deutschen Vögel, 2 Bde. in 1 Bd., 5. Auflage, 1905. — Kurt Floericke: Deutsches Vogelbuch. „Kosmos"verlag, Franckh, Stuttgart 1908. — Rud. Hermann: Vögel und Vogel-

gesang als solchen (im strengen Wortsinne) anbelangt, so kann man in formaler, sozusagen kompositionstechnischer Hinsicht deutlich vier verschiedene Gruppen unterscheiden: 1. ganz kurze, meist aus einem oder doch nur wenigen Tönen bestehende Rufe, soweit sie nicht — wie dies in der Mehrzahl der Fall sein dürfte — rein praktischen Verständigungszwecken dienen, also als Signale[1]) nicht mehr hierherzurechnen sind. 2. Kürzere oder längere, aus 2, 3, 4 und mehr, mehr oder minder deutlichen musikalischen Tönen bestehende Motive, wie z. B. das



des Flötenwürgers[2]), das „Sitzida“ der Meisen, das „Vogelbülo“ des Pirols, der Kuckucksruf, der Wachtelschlag, die Motive des Vitislaubsängers, des Weidenlaubvogels, des Goldammerrufs, unter den afrikanischen Vögeln des Babakiri, des Bubu, des Vocifer, oder bereits größere Motive wie z. B.:




3. Strophische Gesänge, in denen entweder je eine Strophe aus zwei-, drei-, viermal, seltener öfter wiederholten Motiven besteht — wie z. B. in den Liedern der Singdrossel, der gelben Grasmücke (Sylvia hypolais), den „Würzgebier“- und „Reitzug“strophen des Finkenschlags usw., oder aber jede Strophe sich aus einem eigenen neuen Motiv aufbaut, wie z. B. im Nachtigallen- und Sprossergesang. Man faßt diese Gesangstypen gemeiniglich unter der Bezeichnung „Schlag“ zusammen, wobei man unter „Schlag“ eine oder mehrere

---

stimmen. Leipzig 1905, Amthorsche Verlagsbuchhandlung. — Endlich Z. I. M. G. XII, 1911, Heft 5, pg. 118 ff. (Erich von Hornbostel: Musikpsychologische Bemerkungen über Vogelgesang) und St. A. pg. 75 ff. (—79). Die bei Hoffmann l. c. zitierten Werke von Gardiner: Music of nature, Levaillant: Les oiseaux d'Afrique 1799—1802, Harting (über die Vögel von Middle Essex) 1866 und Paolucci 1878 (mit Aufzeichnungen italienischer Vogelgesänge) waren mir leider nicht zugänglich.

[1]) Über Signalrufe vd. Hä. pg. 39 ff.

[2]) Nach Brehm bei Gr. T. pg. 296 ff.; vgl. überhaupt ibid. pg. 296—299 die Bemerkungen über exotische Vogelstimmen. Sonstige Aufzeichnungen von Vogelgesängen vd. noch bei Hawkins l. c. chapt. I, pg. 2 ff., Rowbotham II, pg. 451 ff., sowie den übrigen vorhin angeführten Werken.

[3]) Von mir beobachtet und nach dem Gehör notiert; die beiden ersten Motive stammen von Lussin, das dritte von Niederösterreich. Den Sänger konnte ich leider nicht bestimmen.

sich regelmäßig wiederholende Strophen versteht, „von denen jede aus gutgesonderten, scharf akzentuierten, gleichsam ausgesprochenen Silben von bestimmter Tonhöhe und Klangfarbe besteht, welche in bestimmtem Rhythmus aneinander gereiht werden“[1]. 4. Ganz freie, in einem Flusse ohne strophische Gliederung dahinströmende, langsam oder hastig, regellos auf- und niederwogend vorgetragene längere Gesänge wie z. B. die Gesänge der Schwarzplättchen, Gartengrasmücken, Lerchen, Amseln usw. Zwischen diesen Haupttypen gibt es noch zahlreiche Mischungs- und Übergangsformen[2]. Hinsichtlich des Tonmaterials lassen sich neben den in entschiedener Minderheit befindlichen rein musikalischen Tönen[3], die man sofort ohne das geringste Besinnen durch Noten von entsprechender Tonhöhe fixieren kann (wie z. B. im Gesang der Amsel, Singdrossel, im Kuckucksruf usw.), zahlreiche andere Laute unterscheiden, deren Tonhöhe bei weitem nicht so leicht oder überhaupt gar nicht musikalisch zu bestimmen ist, so z. B. die „schnirksenden“ und „murksenden“, d. i. hervorgepreßten Würglaute der Rotkehlchen, die „Rulsch“laute der Finken, das „Schwunsch“ oder „Schrüäh“, sowie das Klingeln des Grünfinken, der metallisch klirrende Schlußlaut des Goldammerrufs, das silberne Klingeln und Klirren des Girlitzes, die stotternden, zischenden und schnalzenden Laute der Rotschwänzchen, die „zätschenden“ der Grasmücken, die schwirrenden und „zwisternden“ des Waldschwirrvogels sowie des Heuschreckensängers (locustella) usw., — ja selbst manche der prachtvollen Flötentöne[4] des Schwarzplättchen- und Grasmückengesangs dürften gelegentlich (wegen des hauptsächlich überwiegenden Metallischen und Gläsernen ihres Klanges) hierher zu zählen sein. In melodischer Hinsicht endlich — soweit man davon bei den eben vorausgeschickten Einschränkungen reden kann — sind deutlich folgende Melopöietypen zu erkennen[5]: 1. Wiederholungen eines und desselben Tons, sei es einzeln ausgestoßen, eine Zeitlang ausgehalten oder auch öfters kurz hintereinander wiederholt (wie z. B. der dem Klange einer hellklingenden Glocke ähnliche Ruf des brasilianischen Glockenvogels)[6], sei es zuerst langsam und lang ausgehalten, allmählich immer schneller werdend

---

[1]) Hä. pg. 43.

[2]) Vgl. Voigt l. c. Anhang: pg. 301 ff. (Bestimmungstabelle).

[3]) Vgl. J. I, pg. 363.

[4]) Ob diese Flötentöne (Überschlag) den Kopftönen (Falsett) der Sänger (analog dem Flagiolett der Streichinstrumente) entsprechen, oder ob sie als „tonale Stilisierungen“ (im Sinne der unten folgenden Ausführungen) κατ' ἐξοχήν aufzufassen sein mögen — wofür mir ihr Auftreten ausschließlich nur im Frühling, d. i. also in der Brunftzeit, zu sprechen scheint —, hierüber müßte die Untersuchung des physiologischen Prozesses ihrer Hervorbringung Aufschluß geben. Vgl. bezüglich dieser Flötentöne Hä. pg. 45 (mit der hieran geknüpften entwickelungsgeschichtlichen Konjektur betreffend nachträgliche Hinzuerwerbung dieser Töne zu ursprünglich bloßem „Geschwätze“ usw.).

[5]) Vd. Tabelle XXVI, zusammengestellt nach Voigt und Hoffmann l. c.

[6]) Vgl. Gr. T. pg. 296 ff. (Bemerkungen bezüglich exotischer Vogelstimmen).

und schließlich in einem trillerartigen Vibrato endigend (Nachtigallenschlag, Baumlerchengesang), sei es sehr schnell trillernd (Schlußformel des Zaungrasmückengesangs — das millillillillillilli[1]) —, der Ruf der Rauchschwalbe usw.) oder langsamer und zuletzt in ein schnirksendes höheres Klirren endigend (Goldammerruf). 2. Eigentliche Triller, d. h. eine auf zwei deutlich unterscheidbaren Tonstufen sehr rasch hin- und hervibrierende, tremolierende Tonbewegung, wie z. B. im Nachtigallenschlag, im Klingeln des Grünfinken, im Klirren des Girlitzes, im Lerchen-, Rotkehlchen-, Zaunkönig-, Hänflinggesang, in der „Perlentour" des Stieglitzes, im Gesang des Baumpiepers usw. Als verwandt hiermit sind hier ferner auch noch verschiedene Arten gurgelnder, gleichsam wassersprudelnder, gläserner oder metallischer, musikalisch schwer zu fixierender, aber ebenfalls auf zwei deutlich unterscheidbaren Tonstufen auf- und abwirbelnder Stimmbewegungen, wie z. B. im Gesang der Heidelerche, der Nachtigall, des Rotkehlchens, Zeisigs, Rotschenkels, der Baumlerche, im Balzen des Auerhahns usw., zu erwähnen. 3. Vor- oder nachschlagartige, auf zwei Tonstufen hin- und herziehende Tonbewegungen, die sich musikalisch nur durch Vorschläge, Nachschläge, punktierte Noten, alla Lombardafiguren u. dgl. annähernd wiedergeben lassen, wie z. B. gewisse Frühlingsrufe der Meisen, im Nachtigallenschlag, im Gesang des Fliegenschnäppers, die Schlußfigur des Dorngrasmückengesangs, im Gesang der Mistel- und Singdrossel, des Gartenlaubvogels (Spötter, Bastardnachtigall), der Amsel usw. 4. Um einen Ton sich herumwindende, stets zu ihm wieder zurückkehrende Figuren, die sich am ehesten Pralltrillern, Mordenten, Doppelschlägen und ähnlichen Manieren vergleichen lassen, wie z. B. im Gesang der Heckenbraunelle, der Nachtigall, des Goldhähnchens, des Gartenlaubvogels, Rotschwänzchens, Stieglitzes, im Pirolruf, im Kollern des Birkhahns usw. 5. Sehr schnelle, mehrere nebeneinanderliegende Tonstufen durchlaufende Passagen, die in musikalischer Fixierung als längere oder kürzere Läufe oder Schleifer erscheinen, so z. B. im Gesang des Stieglitzes, der Nachtigall, des Spötters, Teichrohrsängers, der Singdrossel, des Fitislaubsängers, im Finkenschlag usw. 6. Mehrere Tonstufen durchziehende, aber keine einzige deutlich berührende, mithin ganz portamentoartig heulende, schluchzende und winselnde Stimmbewegungen, wie z. B. der Ruf des Waldkauzes, des Mäusebussards, des Habichts usw. 7. Endlich auf verschiedenen, in weiteren oder engeren Intervallen voneinander abstehenden Tonstufen von mehr oder weniger streng eingehaltener, rein musikalischer Tonhöhe ganz frei einsetzende, auf ihnen auf- und niedersteigende Gesänge, die in buntester Abwechselung Sprünge, Läufe, Triller und die sonstigen oben aufgezählten Typen mit ruhigeren Tonschritten verbinden, wie z. B. der Gesang der Amsel, Lerche, Haidelerche, Drossel, des Schwarzplättchens, der Grasmücken, des Kanarienvogels usw. Wir sehen

[1]) Vd. Voigt pg. 75.

also, daß — wenngleich man sich nicht vorsichtig genug davor hüten kann, bei der Behandlung dieses Problems zu anthropomorphisieren und Ähnlichkeiten, Analogien oder Verwandtschaften aus dem Vogelgesang herauslesen zu wollen, die eventuell doch nur erst durch die Phantasie hineingetragen werden[1]) — mindestens doch das Eine zugegeben werden muß: daß die verschiedenen Typen des Vogelgesanges sich formal nach den gleichen Prinzipien sondern lassen wie die des menschlichen Gesangs, und daß die für jeden einzelnen Typus charakteristischen formalen Bedingungen — trotz mannigfacher sonstiger Divergenzen — hier wie dort die gleichen sind. Hier wie dort ist es daher möglich, die verschiedenen Typen von Stimmäußerungen je nach ihren formalen Merkmalen in eine aufsteigende Entwickelungsreihe einzuordnen, die den formalen wie phylo- und ontogenetischen Evolutionsprozeß von den frühesten, tiefsten bis zu den spätesten, höchsten Formen zur Darstellung bringt. Schon Darwin hat den Gedanken einer derartigen Entwickelungsreihe ausgesprochen[2]), und von den Neueren, z. B. Häcker, ist dieses Unternehmen in formaler wie genetischer Hinsicht durchgeführt worden[3]). Es ist daher auch wohl kein bloßer Zufall, nicht bloß, daß der Sprachgebrauch aller Kultursprachen und Zeiten von jeher diese Analogie festgehalten hat (man spricht von „Vogelgesang", vom Trillern und Tirilieren der Vögel usw.), sondern vor allem, daß auch in der menschlichen Musik gelegentlich sich merkwürdige Anklänge an den Vogelgesang nachweisen lassen, die mit einer eventuellen beabsichtigten Nachahmung und Wiedergabe von Vogelmotiven zu künstlerischen Zwecken, also wie etwa z. B. in Beethovens Pastoralsymphonie, Wagners „Waldweben", Schumanns „Waldvogel" (in „Waldszenen") u. dgl., natürlich nichts zu schaffen haben. Die interessantesten Beispiele sind in dieser Hinsicht Caccinis *trillo* und *gruppo,* die Figur der *ribattuta* und gewisse analoge Typen ungefähr derselben Zeit (z. B. bei Dario Castello in den Sonate concertanti, Rom 1621)[4]):

---

[1]) Ein Fehler, in dem namentlich Hoffmann l. c. häufig genug verfällt.

[2]) Darwin: Abstammung usw., übersetzt von J. V. Carus, autorisierte deutsche Ausgabe, 2. Auflage, Stuttgart 1899, Bd. V, pg. 427, bei Hä. pg. 32 ff.: „Es ist nicht schwer, sich die verschiedenen Stufen vorzustellen, durch welche die Töne eines Vogels, welche ursprünglich nur als ein bloßer Lockruf oder zu irgendeinem anderen Zwecke gebraucht wurden, zu einem melodischen Liebesgesang veredelt worden sein können".

[3]) Vd. die bei Hä. pg. 32 ff. (Abschnitt: Bedeutung und Entwickelung der einfachen Stimmelemente) aufgestellte rein systematisierende Reihe, durch welche die einfachen Stimmelemente, vor allem der einsilbige Lockruf, mit dem gegliederten, melodiösen Gesang der Singvogelmännchen verbunden werden. Hä. unterscheidet folgende Stufen: 1. Ursprünglich monomorpher Zustand (pg. 32 ff.), 2. Spezialisierte Laute (pg. 37 ff.), a) Signalrufe (pg. 39 ff.), b) Paarungsruf und Gesang (pg. 41 ff.), α) Paarungsruf, β) Geschwätz, γ) rhythmische Gesänge. Bezüglich der Gültigkeit dieser nach Zahl und Modulierung der Töne fortlaufenden formalen Reihe auch für die stammesgeschichtliche Entwickelung vd. Hä. pg. 53 ff.

[4]) Vd. Riemann: Musiklexikon, 6. Auflage, pg. 1095 und Hoffmann: Kunst- und Vogelgesang pg. 186.




die eine auffallende Übereinstimmung mit der bekanntesten Strophe des Nachtigallenschlags[1]) zeigen. Ob hier ein sonderbarer Zufall oder mehr als ein solcher, eine bewußte Nachahmung des Vogelgesangs, vorliegt, getraue ich mich nicht zu entscheiden; auffällig ist immerhin, daß die Übereinstimmung gerade einem auch in den weitesten Kreisen bekannten Motiv eines der populärsten Singvögel gegenüber statthat und daß sie zum erstenmale in der Renaissance auftritt, also in einer Epoche, die (speziell in der Musik) in bewußtem reformatorischem Bruche mit der vorangegangenen Epoche maßloser kontrapunktischer Künsteleien der Niederländer das Heil der Kunst im Wiederaufsuchen der verlorenen, vermeintlich natürlichen, einfachen und echten Kunst der Alten erblickte, somit beim Suchen nach diesen einfachen, natürlichen Formen leicht in die Versuchung kommen konnte, solche durch Anleihe bei der Natur selbst und deren lieblichen Musikern, den Vögeln, gewinnen zu wollen. (Bei dieser Gelegenheit sei auch im Vorübergehen darauf hingewiesen, daß der Name einer in jener Zeit zum erstenmale hervortretenden, später — in der Rokokozeit — in erweiterter und etwas veränderter Gestalt zu noch viel größerer Bedeutung gelangten ursprünglichen Tanzform, der *passacaglia, passecaille,* nichts anderes bedeutet als „Wachtelgang" -- *passe-caille* —, wobei man also offenbar in Tempo, Tanzschritt oder Tanzfiguren irgendeine Ähnlichkeit mit dem trippelnden Gang der Wachtel — oder der Rhythmik ihres Schlags? — erblicken mochte.) Ob nicht auch noch in der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts gelegentlich bewußte oder unbewußte Nachklänge solcher Vogelmotive erblickt werden dürfen, so z. B. in nachfolgenden Stellen bei Caldara, Porsile und Jommelli:






[1]) Vd. die Notierung des Nachtigallenschlags bei Athanasius Kircher l. c. I, Kap. XIV.




[1]) usw., hierauf näher einzugehen liegt nicht mehr im Rahmen unserer Aufgabe. Wie endlich vom 18. Jahrhundert ab (Haydn, Koželuch u. a.) die gelegentliche Nachahmung von Vogelstimmen in Kammermusik, Symphonie u. dgl. immer beliebter und häufiger wurde, bis sie im 19. Jahrhundert namentlich bei den Romantikern (Weber, Löwe, Wagner usw.) den Höhepunkt erreichte[2]), ist zu allbekannt, um darüber noch weitere Worte zu verlieren.

Die nächste Frage, die sich nun aufdrängt, ist die: warum singen die Vögel? Zur Beantwortung dieser Frage, die für die musikalische Entwickelungsgeschichte darum von größter Bedeutung ist, weil sie den Schlüssel zum Problem der Entstehung von Sprache und Musik bildet, sind bekanntlich mehrere Theorien aufgestellt worden, die bald die biologische, bald die psycho- oder physiologische Seite des Problems mehr in den Vordergrund rückten. Der Grundstock, an dem sich die Kristallisierung der übrigen neueren Theorien ansetzte, sind die Darwinsche und die Herbert Spencersche Theorie. Während die erstere den Vogelgesang als Mittel der natürlichen Zuchtwahl auffaßt, derzufolge also von Generation zu Generation stets nur die besten Sänger von den Weibchen bevorzugt worden seien und so infolge der fortwährenden geschlechtlichen Auslese der Vogelgesang allmählich seine jetzige Höhe erreicht habe[3]) — wie denn in diesen geschlechtlichen Bewerbungskünsten der Tierwelt der Ursprung der menschlichen Kunst zu suchen sei[4]) —, führt die Herbert Spencersche Theorie[5]) die Tierlaute und damit

[1]) S. I. M. G. X, 2. Heft (Lucian Kamienski: Mannheim und Italien) Notenbeispiele pg. 309 ff., 311, 312.

[2]) Eine eingehende Zusammenstellung und Analyse der in der Musik verwendeten Vogelmotive vd. bei Hoffmann l. c. II. Teil, speziell pg. 173 ff.

[3]) Darwin: Entstehung der Arten, deutsch von David Haek, Leipzig, Reclam, Universalbibliothek, pg. 127; Abstammung II, pg. 349 ff., 356 ff., 54 ff. Vgl. ibid. I, pg. 108, 129; II, pg. 59, 72, 112. Eine Zusammenstellung, Kritik und Modifizierung der Darwinschen, Spencerschen und Wallaceschen Theorien über Entstehung und Fortbildung der Vogelstimmen vd. bei Hä. pg. 54 ff. und Gr. T. pg. 261 ff.

[4]) Vgl. die Einschränkung der Darwinschen Theorie vom Ursprung der Kunst aus den Bewerbungskünsten der geschlechtlichen Zuchtwahl bei Gr. M. pg. 21 ff., 344 ff.

[5]) Entwickelt in „The origin of music", Mind XV, 1890, bei Hä. pg. 30.

auch den Vogelgesang auf einen Überschuß von Lebensenergie *(an overflow of nervious energy)* zurück, „welche ebensogut im Schweifwedeln wie in der Kontraktion der Stimmmuskeln ihren Ausdruck finden kann". Der Vogelgesang sei also keine Bewerbungserscheinung — wie dies schon die zahlreichen Fälle, in denen Vögel auch außerhalb der Brutzeit singen, erwiesen —, sondern Gesang wie Bewerbungskünste seien beide Begleiterscheinungen einer und derselben Ursache, des Energieüberschusses; den Ursprung der menschlichen Kunst aber erkennt Spencer demgemäß nicht in den tierischen Bewerbungskünsten, sondern — wie dies schon vor ihm gelegentlich Schiller getan hat[1]) — im Spiel, als dem Ausdrucke des körperlichen und seelischen Kraftüberschusses an sich[2]). Eine Vermittelung zwischen der Selektions- und Kraftüberschußtheorie versucht Wallace[3]), indem er Darwins Erklärung des Vogelgesangs durch geschlechtliche Auslese verneint und die Gesangstöne für ursprüngliche Erkennungsmittel beider Geschlechter hält, wodurch möglichst zeitige Paarung der weitzerstreuten Artgenossen ermöglicht worden sei, ferners — im Anschlusse an Spencer — annimmt, daß das Singen den Vögeln zu einem Vergnügen geworden sei sowie vermutlich zur Ableitung überschüssiger Nervenkraft und Erregung diene wie Tanz, Gesang und Belustigung im Freien dem Menschen[4]). Während die von Fritz Braun vertretene Auffassung des Vogelgesanges als Brunst- und Kampfruf[5]) nicht über den Rahmen der Darwinschen Theorie hinausgeht, vielmehr im Gegenteile diesen noch verengt und daher auch alle Nachteile dieser Enge zu tragen hat (daß sie nämlich nicht ausreicht, auch nur annähernd alle in den Rahmen des Problems gehörigen Fälle zu umspannen), stellen die Theorien von Groos und Häcker eine wertvolle Erweiterung und Bereicherung der früheren Behandlungen des Problems dar. Gegenüber Wallace, dessen Verknüpfung der Selektions- mit der Kraftüberschußtheorie Groos ablehnt, da die Selektion „mit karger Hand nur das zur Erhaltung der Art absolut Nötige" gebe und nichts darüber hinaus[6]), und unter Hinweis auf die Beobachtung der Brüder Müller, „daß sich in der Vogelwelt Pärchen schon lange vor der Bewerbungszeit zusammengefunden haben, so daß jene „Künste" nur die Einwilligung der

---

[1]) Vd. die ausführliche Darstellung und Kritik der Schiller-Spencerschen Spieltheorie bei Gr. T. Kap. 1, pg. 1—7.

[2]) Eine Ergänzung dieser Spieltheorie vd. bei Gr. l. c. Kap. I, pg. 7 ff.

[3]) A. R. Wallace: Tropenwelt. 1879, übersetzt von D. Brauns, pg. 191 ff.; derselbe: Der Darwinismus, übersetzt von D. Brauns, Braunschweig 1891, pg. 515 und Beiträge zur Theorie der natürlichen Zuchtwahl, deutsche Ausgabe pg. 273 ff.; bei Gr. T. pg. 251 ff.

[4]) Wallace: Darwinismus pg. 432 ff.; bei Hä. pg. 29. Eine eingehende Kritik der Wallaceschen Theorie vd. bei Gr. T. pg. 255—263.

[5]) Fritz Braun: Noch einmal der Vogelgesang (in „Befiederte Welt", Jahrgang 1906, pg. 283); bei Hoffmann l. c. pg. 138, 148, 152.

[6]) Gr. T. pg. 230.

Weibchen zur geschlechtlichen Vereinigung zum Zwecke haben"[1]), sowie die H. E. Zieglers, daß „auch bei monogam lebenden Vögeln das Bewerbungsspiel immer von neuem wiederholt wird, obwohl die Wahl schon längst auf die Dauer vollzogen ist"[2]), modifiziert Groos die Darwinsche Theorie von der sexuellen Auslese infolge bewußter Wahl seitens der Weibchen dahin, daß der Gesang des Männchens ein Erkennungsmittel, ein Herbeirufen des Weibchens durch das Männchen sei und sich das Weibchen dahin wende, wo es am meisten sexuell erregt werde, so daß es demnach ohne alle Reflexion eine Art unbewußter Auswahl treffe[3]) und so anstelle der von Darwin vermeinten Auswahl der Wohlgefälligsten im Grunde nur die unwillkürliche Auslese der sexuell am stärksten Erregenden trete[4]); die verschiedenen Liebesspiele (Tanz-, Flug- und Gesangskünste) hätten — da (nach Zieglers und Altums Annahme) wohl bei allen Tieren ein hoher Erregungszustand des Nervensystems zur Begattung nötig ist und man bei ihnen deshalb ein erregtes Vorspiel der Begattung in großer Verbreitung findet[5]), wie denn speziell bei den Vögeln der Befruchtungsakt wegen seiner äußersten Kürze die „gespannteste Disposition" erfordert[6]), andererseits aber im Interesse der Arterhaltung eine Erschwerung der Begattung liegt, welchem Zwecke die Sprödigkeit der Weibchen dient — daher die Bestimmung, die für den Begattungsakt nötige Erregung des Männchens zu steigern und die Sprödigkeit des Weibchens zu überwinden[7]), so daß — wegen der in gleichem Maße mit der gesteigerten Sprödigkeit des Weibchens auch zunehmenden Fortbildung der Bewerbungskünste und dadurch gesteigerten Vorerregung — die Vervollkommnung dieser Künste direkt der Weiterbildung der Art dient[8]). Wenn so die Bewerbungszwecke bei der Entstehung und Entwickelung der Kunst auch mitgewirkt haben mögen, so müsse doch als deren wichtigster Ausgangspunkt der Begriff des Spieles bezeichnet werden[9]), und dies um so mehr, da nach der Ansicht der meisten Beobachter die erwachsenen Singvögel auch außerhalb der eigentlichen Bewerbung ihre Flug- und Gesangskünste aus guter Laune (wie denn z. B. der Einfluß schönen Wetters maßgebend sei) und aus Kraftüberschuß übten[10]). Groos knüpft hier also an die

[1]) Gr. M. pg. 339.

[2]) ibid.

[3]) Gr. T. pg. 230 ff.

[4]) ibid. pg. 241.

[5]) H. E. Ziegler: Theoretisches zur Tierpsychologie und vergleichenden Neurophysiologie. Biologisches Zentralblatt Bd. XX, 1900; bei Hä. pg. 32, Gr. T. pg. 263.

[6]) Bernard Altum: Der Vogel und sein Leben. 5. Auflage. Münster 1875, Verlag Heinrich Schöningh, pg. 137; bei Gr. M. pg. 340, Gr. T. pg. 242.

[7]) Gr. M. pg. 340.

[8]) Gr. T. pg. 242.

[9]) Gr. M. pg. 348.

[10]) ibid. pg. 323.

Spencersche Kraftüberschußtheorie an, insoferne seine Lustgefühltheorie[1]) von der Erfahrungstatsache ausgeht, daß, je mehr Muskeln geübt und demgemäß ihre Leistungen größer würden, desto größer auch das allgemeine Lustgefühl sei, das durch ihre Ausbildung, Stärkung und Kräftigung hervorgerufen werde[2]); da nun das Lustgefühl, welches durch die infolge fortwährender Übung der Muskeln hervorgerufene Stärkung und Kräftigung entsteht, auch umgekehrt wieder einen Betätigungsdrang erzeuge[3]), so ergebe dies, auf die Kehlkopfmuskeln übertragen: deren fortwährende Übung durch den Gesang erzeuge ein Lustgefühl, das seinerseits wieder einen Betätigungs- und Spieldrang hervorrufe, dessen Ausdruck eben der Gesang sei[4]). Die Häckersche Theorie endlich sucht eine Vermittelung zwischen Darwin — Wallace und Spencer — Groos herzustellen, indem sie einerseits mit ersteren das Moment der sexuellen Erregung als die direkt auslösende Ursache gewisser Vogellaute[5]) (nämlich der zur gegenseitigen Anlockung der Geschlechter — „primäre Bedeutung" — und als Erkennungsmittel — „sekundäre Bedeutung" — dienenden) anerkennt, andererseits aber die Groossche Spieltheorie zur Erklärung einer weiteren Gruppe von Vogellauten heranzieht, die — wie z. B. der Sommer-, Herbst- und Wintergesang[6]) freier, der Gesang gefangener Vögel[7]), der den Gesang des Männchens nachahmenden Weibchen[8]), der noch nicht geschlechtsreifen Jungen[9]) u. dgl. — nicht mehr als Ausfluß des

[1]) Von der zur Ergänzung der Kraftüberschußtheorie (u. a. z. B. von Lazarus) aufgestellten Erholungstheorie kann hier abgesehen werden. Vgl. Gr. M. pg. 470 ff.

[2]) Vd. Hoffm. l. c. pg. 155 ff., speziell 157.

[3]) Vgl. die hiermit in vollster Übereinstimmung stehenden, bei Fausto Torrefranca Riv. mus. XIV, 1907, pg. 579 (Le origini della musica) zitierten Ausführungen von Lechalas (Revue philosophique 1884), welche in analoger Weise das gleiche Gesetz aussprechen, daß einerseits der Rhythmus Erregung hervorruft, andererseits aber wieder die Erregung in die Musik den Rhythmus hineinbringt. Ähnlich ibid. pg. 581.

[4]) Hoffm. pg. 153 ff., 157.

[5]) Vd. Hä. pg. 46—53, speziell pg. 46 ff. und 51.

[6]) Vgl. ibid. pg. 51—53 und 93 ff. Über das Wiederaufleben des Vogelgesangs im Herbst und Winter (nach Gr. T. pg. 300 vielleicht aus der ursprünglich umfassenderen sozialen Bedeutung der Stimmäußerungen zu erklären) vd. Altum l. c. pg. 86 ff.; bei Gr. T. pg. 300. Ähnlich Hä. pg. 48 ff. und G. Jäger: In Sachen Darwins, Stuttgart 1874, zitiert bei Plate: Verhandlg. der D. zoolog. Gesellschaft 1899, pg. 133, bei Hä. pg. 29 und 48. Übrigens findet sich die Spieltheorie schon bei Darwin angedeutet, wenn er mit Bezug auf den Herbstgesang der Vögel ausspricht, daß die Tiere Vergnügen daran fänden, einen Instinkt auch zu anderen Zeiten auszuüben als in denen, wo er ihnen von wirklichem Nutzen sei, also zum bloßen Zeitvertreib und Vergnügen. (Vd. Darwin: Abstammung, übersetzt von Carus pg. 418, bei Hä. pg. 52. Vgl. auch Gr. T. pg. 75, 76, 283.) Daß in einzelnen Fällen das Männchen außerhalb der Bewerbungszeit noch besser zu singen scheint als während der Bewerbung, vd. Spencer: The origin of music, Mind XV, 1890, pg. 452 (Beispiel einer Drossel) und W. H. Hudson: The Naturalist in La Plata, 3. edit., London 1895, bei Gr. T. pg. 300.

[7]) Vgl. Gr. T. pg. 14 und 207, sowie Hä. pg. 34.

[8]) Von Gr. T. pg. 207 als Nachahmungsspiele gedeutet.

[9]) Nach Gr. ibid. pg. 14 und 270 ff. ebenso wie der Gesang der gefangenen Vögel

sexuellen Triebs, sondern nur als Spiel[1]) angesehen werden könnten („tertiäre, extranuptiale Bedeutung")[2]), und auch die Spencersche Kraftüberschußtheorie nicht direkt ausschließt[3]). Aus diesen drei Gliedern, für die er als Ausgangspunkt eine Urstufe voraussetzt, in der die Laute noch keine vorwiegende Beziehung zum sexuellen Leben gehabt, sondern ganz allgemein als Signale oder Erkennungsmerkmale für die Artgenossen gedient haben mochten[4]), baut Häcker jene bereits vorhin erwähnte Entwickelungsreihe auf, in der sich nach seiner Annahme formal wie genetisch die Ausbildung der Vogellaute vollzogen hat. Ob, bzw. inwieweit die zum Teil von den bisher aufgezählten Autoren, zum Teil von andern, wie z. B. Daines Barrington[5]), Darwin[6]), Hoffmann[7]), Weismann[8]) usw., im Zusammenhange der Theorie der stufenweise von Generation zu Generation fortschreitenden und fortwährend sich verbessernden Ausbildung des Vogelgesanges[9]) angenommenen sonstigen Faktoren, wie z. B.: belehrendes Vorsingen seitens des Männchens und fortwährendes Nachsingen sowie Üben seitens der Jungen, wobei sie von dem Alten solange korrigiert würden, bis sie dessen Gesang fehlerlos nachsängen, oder die außer Spiel- und Betätigungsdrang, Lustgefühl u. dgl. sonst noch zur Erklärung der Entwickelung des Vogelgesangs ins Treffen geführten Motive wie Nachahmungstrieb, sozial gefärbte Gefühlsdarstellung, Trieb Schönes zu schaffen, bzw. Prinzip der Ausschmückung und Schöngestaltung, Freude am Schönen, Phantasie usw. nicht in den Fehler verfallen sind oder doch

---

eine Entladung der angesammelten und für das Leben nicht verbrauchten, überflüssigen Kräfte. Betreffs des zwitschernden „Dichtens" nicht nur der Jungen, sondern auch der Alten vor und nach der Mauserzeit (zweifellos als Stimmübung aufzufassen) vd. Hä. pg. 51.

[1]) Vd. Gr. T. pg. 75, 76. Vgl. die analoge Auffassung bei W. H. Hudson l. c. pg. 261 ff., woselbst der Gesang der Vögel ebenso wie deren Flug- und Tanzkünste und sonstige Schaustellungen *(displays)* auf Anwandlungen von Fröhlichkeit zurückgeführt wird, denen die Tiere periodisch unterworfen seien, und bei Karl Müller: „Das Seelenleben der höheren Tiergattungen" (in Westermanns illustrierten Monatsheften 1880, pg. 239, 240 bei Gr. T. pg. 10), wo der Vogelgesang ebenfalls als Ausfluß allgemeinen körperlichen Wohlbehagens aufgefaßt wird. (Also die Spencersche Kraftüberschußtheorie, aber aus dem Physiologischen ins Psychologische gewendet, insoferne die überschäumende körperliche Energie in ihrer psychologischen Äußerung und Erscheinungsform als übermütige, ausgelassene, zum Spielen geneigte Stimmung aufgefaßt wird.)

[2]) Hä. pg. 56 ff.

[3]) ibid. pg. 46.

[4]) ibid. pg. 56.

[5]) Philosoph. transactions 1773, pg. 262. So auch Dureau de la Malle in Annal. des sciences natur. III^e^ série, Zoologie Bd. X, pg. 119; beide zitiert bei Da. I, pg. 128.

[6]) Da. l. c. I, pg. 128 ff.

[7]) ibid. pg. 151.

[8]) Weismann: Gedanken über Musik bei Tieren und beim Menschen. Deutsche Rundschau, Oktober 1889, pg. 50 ff.

[9]) Vd. bezüglich dieser Frage Gr. T. pg. 206 und Weinland: Noch einige Worte über den Vogelgesang (in „Der zoologische Garten" III, 1862, pg. 138 ff.; bei Gr. ibid.).

mindestens Gefahr laufen, durch Anthropomorphisierung[1]) den Boden der realen Verhältnisse des Tierlebens unter den Füßen zu verlieren, kann hier nicht weiter verfolgt werden. Ebenso fällt auch der Versuch, die Büchersche Theorie[2]) von der Entstehung des Gesangsrhythmus aus dem Rhythmus der Arbeit auf den Vogelgesang anzuwenden, also dessen Rhythmus aus den Bewegungen oder dem Flug der Vögel abzuleiten[3]), durchwegs negativ aus, da ein solcher Zusammenhang nicht nachzuweisen ist[4]), zudem gerade im Vogelgesang die Rolle des Rhythmus hinter dem rein sinnlichen Klangelement nahezu ganz zurücktritt; noch weniger Stand hält der Versuch, in dem Profil der Gesangsmelodie das Profil der Vogelbewegungen wiedererkennen zu wollen, wozu einige ganz vereinzelte, zufällige, vage Ähnlichkeiten (wie z. B. der knixenden und umkippenden Melodik der Rotschwänzchen, Rotkehlchen usw. mit ihren Knix- und Bücklingsbewegungen[5])) verleiten könnten. Faßt man also die Ergebnisse der in den angeführten Theorien geleisteten Arbeit zusammen, so scheint mir im großen Ganzen daraus hervorzugehen, daß der Darwinschen Theorie — von so vielen Seiten sie auch in neuester Zeit angegriffen, für veraltet und überholt erklärt worden ist[6]), und so gewiß sie,

---

[1]) Man vgl. nur z. B. die Ausführungen bei Hoffm. pg. 158—161, oder was er ibid. pg. 61 ff. und 160 vom Erfinden und den musikalischen Einfällen der Vögel spricht.

[2]) Karl Bücher: Arbeit und Rhythmus, Leipzig 1907, Verlag Quelle & Meyer. 3. Aufl.

[3]) Vd. Hoffm. pg. 100—113.

[4]) ibid. pg. 114.

[5]) Vd. ibid. pg. 105 ff.

[6]) Vgl. Hoffm. pg. 152 ff. Wenn übrigens dieser Autor die Darwinsche Theorie deshalb als überwunden ablehnt, weil sie „bekanntlich den Vögeln eine Art ästhetischer Urteilskraft zusprach", so sehe ich nicht ein, wie er dann seinen eigenen Standpunkt, die von ihm geteilte Ansicht von der Ausbildung des Vogelgesangs durch Unterricht der Jungen, behaupten will; denn offenbar spricht diese Theorie (von dem Männchen, das den Jungen vorsingt und ihren Gesang korrigiert) den Vögeln ästhetische Urteilskraft nicht minder zu als die Darwinsche. Wenn er ferner die Fritz Braunsche Auffassung des Gesanges als Brunst- und Kampfruf mit der Motivierung abweist, daß sie infolge der Erregung, die mit dem Kampfe verbunden sei, eine Entfaltung des Gesanges nach ästhetischer Richtung hin ausschließe, und auch die Groossche Hypothese ablehnt, „weil der Gesang der Vögel sich auf Grund der geschlechtlichen Erregung kaum so herrlich entfaltet haben würde" (ibid. pg. 153), so scheint mir hier ein Fehlschluß vorzuliegen, da ja diese sogenannte „ästhetische" Entfaltung des Vogelgesanges in Wirklichkeit gar keine absolute ästhetische ist, sondern — wie alle Entwickelung überhaupt — einfach eine Steigerung spezifischer Merkmale nach einer bestimmten Richtungstendenz als Kanon. Hoffmann steht nun freilich auf dem Standpunkt, daß dieser Kanon mit dem der menschlichen ästhetischen Entwickelung zusammenfalle, daher auch dort ein ästhetischer Wert sei, was es hier ist; aber eben dies ist ja schon jene anthropozentrische und anthropomorphisierende Anschauungsweise, vor der man bei der Behandlung des Tiermusikproblems nicht genug auf der Hut sein kann. Denn wenn der Vogelgesang wirklich in einzelnen Fällen ästhetisch wirkt, so ist dies eben nur ein bloß zufälliges Zusammentreffen mit dem menschlichen ästhetischen Kanon, kein Gesetz; an sich kann die Entwickelung des Vogelgesanges ebensowenig ästhetisch sein, als etwa z. B. die der Pflanzen oder Tiere: es gibt eben keine absolute Ästhetik in der Natur. Was endlich die schließliche Akzeptierung

auch mit den Ergänzungen von Groos, Häcker usw. und zu deren Theorien ausgebaut, noch immer nicht imstande ist, eine lückenlose Erklärung aller in Betracht kommenden Phänomene zu liefern —, doch unbestreitbar zum mindesten schon das eine große Verdienst zukommt, mit genialem Blicke den Kern- und Angelpunkt des ganzen Problems erkannt und aus nebensächlichem herausgeschält zu haben; daß der Gesang der Vögel mit deren sexuellem Leben im engsten Zusammenhange steht — was übrigens, wie gesagt, schon daraus hervorgehen dürfte, daß die Hauptperiode und der Höhepunkt des Singens mit der Zeit der Paarung zusammenfällt und daß ihrer Mannheit beraubte Vögel entweder ganz zu singen aufhören oder doch sehr schlecht singen —, daß demnach der Gesang in erster Linie als der äußere Ausdruck, bzw. Wiederhall einer bei den verschiedenen Vögeln wohl in verschiedenem Grade, überall aber vornehmlich in der Frühlingszeit sich entwickelnden Erotik zu betrachten sein dürfte[1]), — das scheint mir eine jener unumstößlichen Grundtatsachen, an der jede Theorie zur Erklärung des Vogelgesangs einzusetzen hat. Der Einwand, daß auch andere Anlässe als sexuelle Erregung den Vogel zum Singen anregten — wie denn Parrot ausdrücklich von in der Erregung singenden, angeschossenen oder gegriffenen Vögeln, dem Leuchtturmfeuer entgegenstürzenden Lerchen u. dgl. berichtet[2]) —, scheint mir hiergegen kein entscheidendes Argument mehr zu sein, seitdem Breuer und Freud[3]) (vor allem aber des letzteren bahnbrechende Forschungen)[4]) — freilich nur für die menschliche Psyche — die Tatsache einer unter gewissen

der Groos-Häckerschen Spieltheorie, derzufolge also der Vogelgesang Ausdruck einer Spielstimmung ist (Hoffm. pg. 153 ff.), seitens dieses Autors anbelangt, so ist mir nicht verständlich, warum die „spielende Ausübung des Gesanges", das Vor- und Einüben der Jungen, eine größere ästhetisch erziehliche Bedeutung haben soll als das von Darwin behauptete Zuchtwahlmoment und die sexuell fundierte leidenschaftliche Erregung. Immerhin hat die von Hoffmann geteilte Auffassung vor allem das Gute, daß sie die technische Seite der Entwickelung des Vogelgesangs, das allmähliche, mühsame Hinzuerwerben von Ton um Ton, scharf beleuchtet in den Vordergrund rückt und so zu den bereits anfangs dieser Studien erwähnten Theorien von Rowbotham (History I, pg 91 ff., 93 ff., 97 ff.) und Fausto Torrefranca (Riv. mus. XIV, pg. 564 ff.) eine Parallele auch auf dem Gebiete der Tiermusik erbringt: indem so mühsam Ton um Ton neu hinzuerworben, „dazugelernt" wird, verbessern die jungen Sänger ihre eigenen Chancen bei den Weibchen, welche von Sängern mit dem süßesten Wohllaut der Stimme und dem größten Tonreichtum am stärksten sexuell erregt werden und sie daher — *ceteris paribus* — den anderen, minder begabten Sängern vorziehen, und dienen so zugleich einem tiefliegenden Naturinteresse: der Entwickelung der Art. Damit sind wir dann aber auch schon wieder bei Darwin angelangt.

[1]) Hoffm. pg. 149.

[2]) III. Münchener ornithologischer Jahresbericht, bei Voigt l. c. pg. 11, Anmerkung.

[3]) Vgl. Josef Breuer und Sigmund Freud: Studien über Hysterie, Leipzig-Wien 1895.

[4]) Sigmund Freud: Sammlung kleinerer Schriften zur Neurosenlehre. Leipzig-Wien, Franz Deuticke, 1906. — Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie, Leipzig usw., 1905. — Traumdeutung, 1900. — Zur Psychopathologie des Alltagslebens, 1901 und 1904. — Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten, 1905. — Bruchstück einer Hysterieanalyse, 1905.

Bedingungen (Schlaf, Hysterie, Perversität, sonstige Psychose und Neurose) sich vollziehenden psychischen Transposition, einer Umsetzung der sexuellen Libido in gewisse andere Erregungszustände (wie Angst[1]), Ungeduld, Kampfeslust, Wut, Haß, Grausamkeit[2]) usw.) dargetan und so die Perspektive einer inneren, genetischen Verwandtschaft, eines bedingungsweise eintretenden Vikariates der sexuellen Erregung mit den genannten anderen, vielleicht ganz allgemeinen Erregungszuständen überhaupt, eröffnet haben. Die von denselben Forschern nachgewiesene, in gewissen pathologischen Zuständen (Hysterie, Psychose, Neurose) eintretende Auslösung der solchen Erregungen entsprechenden Bewegungen[3]), körperlichen Vorgänge usw. durch das sexuelle Moment[4]) wäre dann eben nur der Ausdruck und die Betätigung dieser Umsetzung der Libido in die betreffenden Affekte, wie denn auch diese selbst wieder transponiert werden, d. h. sich in Erscheinungen auf dem Gebiete anderer psychischer Komplexe umsetzen können[5]). Es läge dann nahe, auch die umgekehrte Möglichkeit einer Umsetzung solcher (z. B. durch außerkörperliche, zufällige äußere Veranlassungen hervorgerufenen) Erregungszustände in sexuelle Erregung anzunehmen[6]), derzufolge das sexuelle Bedürfnis auch

---

[1]) Vd. Freud: Klein. Schr. z. Neuros. pg. 69 ff., 76 ff., 94 ff., 116 Anmerkung, 117, 121, 186 ff., 225 ff., wie überhaupt die Aufsätze V (Über die Berechtigung, von der Neurasthenie einen bestimmten Symptomenkomplex als „Angstneurose" abzutrennen), speziell ibid. pg. 69 ff. (Ätiologie der Angstneurose) und 76 ff. (Ansätze zu einer Theorie der Angstneurose), sowie VII (Zur Kritik der Angstneurose).

[2]) Vd. Freud: Drei Abhandlgn. z. Sex. pg. 18, 25, 45, 46, 49. Auf diesen Zusammenhang von Kampflust und Sexualität, Grausamkeit und Wohllust ist übrigens auch schon von anderer Seite öfters hingewiesen worden, so — von der bekannten Unterscheidung von Sadismus und Masochismus in Krafft-Ebings: Psychopathia sexualis, 13. Auflage, bearbeitet von A. Fuchs, Stuttgart 1907, sowie den einschlägigen bekannten Erörterungen Lombrosos, Weiningers, Blochs usw. abgesehen — u. a. von Preyer (Münchener medizin. Wochenschrift 1890, Nr. 23), der Fälle konträrer Sexualempfindung veröffentlichte, „wo Zustände höchster sexueller Erregung durch den Anblick von Kampfszenen, selbst gemalten, oder aber durch grausame Quälereien kleiner Tiere ausgelöst wurden". (Gr. T. pg. 142.) Vgl. ferner J. II, pg. 409. Betreffs des Zusammenhangs von Kampflust (Aggression), Mordgier, Grausamkeit und Sexualismus in der Tierwelt vd. Gr. T. pg. 142 ff. und die ibid. zitierten Ausführungen Schäffers, denen zufolge in der ganzen Tierwelt Kampflust und Mordbegier so überwiegend ein Attribut des männlichen Geschlechtes sind, „daß ein engster Zusammenhang dieser Seite männlicher Neigungen mit der rein sexuellen Seite wohl außer Frage steht".

[3]) Über die Umsetzung (Conversion) von Erregung ins Körperliche (motorische oder sensorische Innervation) wie z. B. in der Hysterie vd. Freud: Klein. Schr. z. Neuros. pg. 49 ff.

[4]) Betreffs der durch den Sexualismus oder im Zusammenhang mit ihm ausgelösten körperlichen Vorgänge usw. vd. Breuer und Freud: Über den psychischen Mechanismus hysterischer Phänomene (bei Freud: Kl. Schr. z. Neuros. Abh. II, pg. 14 ff.) und Freud: Quelques considérations pour une étude comparative des paralysies motrices organiques et hystériques (ibid. III, pg. 30 ff.), sowie: Obsessions et phobies, leur mécanisme psychique et leur étiologie (ibid. VI, pg. 86 ff.).

[5]) Über Transposition von Affekten vd. Freud l. c. pg. 53 ff.

[6]) Vd. den reziproken Gedanken bei Freud: Drei Abhandlgn. z. Sex. pg. 51 ff.:.

peripherisch geweckt werden könnte[1]), wie denn das Bestehen gewisser „erogener" Zonen[2]) deutlich hierauf hinweist; es wäre also möglich, „daß nichts Bedeutsameres im Organismus vorfällt, was nicht seine Komponente zur Erregung des Sexualtriebs abzugeben hätte"[3]). (Auch die bekannte Erfahrungstatsache, daß intensive Konzentration der Aufmerksamkeit und starke geistige Anspannung überhaupt[4]), sowie hochgradige Spannung — vielleicht auch Erregtheit (?) — z. B. bei Schlachtenentscheidungen, im Kampfesgewühle usw., sexuelle Miterregung zur Folge haben kann, wäre in diesem Zusammenhange anzuführen; ein berühmter, typischer Fall hierfür ist das bekannte Beispiel Napoleons[5]).) Wir haben hier also das Schema eines psychischen Mechanismus vor uns, bei dem durch einen peripherischen Reiz ein zentraler Erregungszustand und durch diesen ein zweiter (die Libido) ausgelöst wird, der nun seinerseits wieder zur Ursache peripherischer Bewegungen und Vorgänge wird; damit aber ist der Mechanismus des Sexualapparates in das Netz der psychischen Mechanismen der Triebe und Sinnesapparate eingesponnen, mit denen er dieselben Elemente der Zusammensetzung gemeinsam hat. Denn zu dem Begriff des Triebes gehört nach der Ansicht vieler neuerer Psychologen die Tendenz zu körperlichen Bewegungen[6]), und von den Sinnesgebieten hebt Jodl (in Übereinstimmung mit Beaunis u. a.)[7]) hervor, daß sie nicht nur die passive Fähigkeit zur Aufnahme und Verarbeitung gewisser Reize besitzen, sondern sich auch zugleich schon ursprünglich als das Verlangen nach Erfüllung mit entsprechenden Reizen darstellen[8]). Es wäre nun weiters denkbar, daß bei Tieren wie bei Menschen unter gewissen Be-

„daß alle die Verbindungswege, die von anderen Funktionen her zur Sexualität führen, auch in umgekehrter Richtung gangbar sein müssen". Vgl. die früher zitierten Ausführungen von Lechalas.

[1]) Vgl. Freud ibid. pg. 40: „Es ist nur in vollem Einklang mit unserem physiologischen Wissen, wenn es vorkommt, daß das Bedürfnis auch peripherisch, durch eine wirkliche Veränderung an der erogenen Zone, geweckt wird."

[2]) Über Haut- und Sinnesorgane als Quellen sexueller Erregung, erogene Zonen usw. vd. Freud ibid. pg. 50 ff.

[3]) Freud ibid. pg. 51. Vgl. ibid. pg. 51 ff.

[4]) Vd. ibid. pg. 50. Hierzu steht die Tatsache, daß eine unter der Herrschaft der Lust eingetretene Beschleunigung des Pulses abnimmt, sobald sich die Aufmerksamkeit darauf richtet (vd. O. Külpes Grundriß der Psychologie 1893, pg. 448 ff., bei Gr. T. pg. 236) selbstredend nicht im Widerspruch. Vgl. die Parallelstellen hierzu bei J. II, pg. 56 (betreffend Beschleunigung des Atems durch die Erregung) und ibid. II, pg. 93/94 und 95 ff. (betreffs Einwirkung der Aufmerksamkeit auf die Empfindungsintensität).

[5]) Vd. die Mitteilung (nach Larreys Bericht) in „Worte Napoleons. Berühmte Aussprüche usw. von Korsika bis St. Helena". Leipzig 1906, Verlag Julius Zeitler, pg. 370.

[6]) Gr. M. pg. 5. Über die Triebe vgl. J. II, pg. 65 ff., speziell pg. 66, 67.

[7]) Jodl: Lehrbuch der Psychologie, Stuttgart 1896, pg. 425 und dasselbe: 3. Auflage, II, pg. 65 ff.

[8]) Bei Gr. M. pg. 5. Vd. ibid. ff.

dingungen ein Überspringen, eine Transposition der durch äußere Reize ausgelösten Erregungszustände von den zunächst interessierten speziellen Nervenbahnen auf die des Sexualapparates einerseits, sowie von den motorischen Nervenbahnen, bzw. -zentren des einen betreffenden Sinnes auf die eines andern ihm verwandten oder benachbart liegenden Sinnes andererseits sich vollzöge — also ähnlich, wie dies beim Vorgange des sogenannten „Farbenhörens" der Fall zu sein scheint[1] —, so daß also eine durch äußere Ereignisse hervorgerufene Erregung (Angst, Wut, Ungeduld) sich zunächst in sexuelle und diese wieder in eine solche des phonetischen Innervationszentrums umsetzte, die nun ihrerseits sich in einer Reflexbewegung, einer Kontraktion des Stimmmuskelapparates, entlüde, wie dies u. a. z. B. durch den analogen, von Lechalas nachgewiesenen, funktionellen Zusammenhang des *nervus pneumogastricus* mit dem Gehörs- und Phonationsapparat[2]) wahrscheinlich wird. Für alle diese Übertragungsformen — mit denen im Zusammenhange vielleicht als analoge Parallelerscheinung auch an die unter gewissen Bedingungen (Hysterie, Perversität, sonstige Neurose usw.) eintretende Verlegung der sexuellen Lokalisierung auf andere als die normal erogenen Zonen zu erinnern sein dürfte, wie denn bekanntlich namentlich Mund, Kehlkopf, After u. dgl. am häufigsten in dieser Funktion auftreten[3]) — lassen sich wenigstens entsprechende symptomatische Erscheinungen aus dem Tierleben in reichlicher Anzahl als Beispiele erbringen, so z. B. das Auftreten ursprünglich ausschließlich sexueller Erregungsanzeichen auch bei anderen als sexuellen Erregungszuständen[4]) oder bei ursprünglich der Vorstellung des Sexualobjektes assoziierten Vorstellungen[5]), die beim Erwachen sexueller Brunst gelegentlich

---

[1]) Vgl. S. I. M. G. IV, pg. 606 ff. (Lach: Über einen interessanten Spezialfall von audition colorée) und J. I, pg. 385/86, sowie überhaupt die Ausführungen über Klang- oder Tonfarbe ibid. pg. 381 ff. samt der Literaturangabe pg. 383.

[2]) Über Lechalas' Ausführungen (Revue philosophique 1884) vd. Torrefranca Riv. mus. XIV, 1907, pg. 579 ff. (betreffend die *„connessione, che v'ha fra il nervo pneumogastrico e i nervi del apparecchio uditivo e di fonazione"*, woraus Torrefranca folgert: *„che il gesto connesso al suono portando accentuazione e questa portando variazione nell' altezza delle note, il ritmo, sin dalle sue fasi rudimentali, è l'elemento fondamentale della musica"* und daß einerseits der Rhythmus Erregung hervorrufe, andererseits aber die Erregung den Rhythmus in die Musik hineinbringe. Wir werden auf dieses letztere Moment später noch ausführlicher zurückkommen müssen).

[3]) Vgl. Freud: Drei Abhandlgn. z. Sex. II und III (betreffend Perversitäten, perverse Verlegungen usw.). — Otto Weininger: Über die letzten Dinge, 2. Auflage, Wien-Leipzig, Braumüller, 1907, pg. 76. — Iwan Bloch: Das Sexualleben unserer Zeit in seiner Beziehung zur modernen Kultur, 9. Auflage, 1909 usw.

[4]) Vd. Gr. T. pg. 300, Anmerkung: . . . „daß allgemeine Vokalreflexe durch die Bewerbung weiter gezüchtet und von da aus immer wieder rückwärts auch auf andere Erregungen übertragen werden". Vgl. auch J. II, pg. 269, 270 (über die Laute oder „Klanggeberden" bei den Tieren als Reaktion auf Reize von Lust- oder Unlustcharakter).

[5]) Vgl. Gr. T. pg. 175 und Lloyd Morgan: Animal life and intelligence pg. 408; bei Gr. ibid.

ausgelöste Miterregung damit zusammenhängender Instinkte[1]) usw.[2]). (Diese letztangeführte Klasse von Fällen ist für uns besonders wichtig, da sie, wie wir gleich weiter unten sehen werden, den Schlüssel zur Erklärung sämtlicher Bewerbungskünste abgibt.) Entwickelungsgeschichtlich darf man sich die vorhin erörterte Umsetzung von Sexualität in andere Erregungszustände und umgekehrt etwa dahin zurechtlegen, daß sie einem mit dem Hinabsteigen in der Entwicklungsreihe immer stärker zunehmenden Mangel an Differenzierung der Nervenbahnen entsprechen mag: je höher aufwärts in der Reihe der animalischen Formen, um so klarer differenzieren sich die Leitungsbahnen, um so deutlicher werden daher auch die einzelnen Gefühle, Triebe u. dgl. voneinander unterschieden; wo beim Menschen noch gelegentlich Konfundierungen derselben vorkommen, dürften solche Fälle atavistisch als Rudimente früherer tieferer Entwickelungsstufen, da die Bahnen noch nicht differenziert waren, aufzufassen sein[3]). Diese hier flüchtig angedeuteten Gesichtspunkte scheinen mir genügend, nicht bloß die oben erwähnten Fälle von Vogelgesang aus Wetteifer, Angst, Wut, Kampflust, Blutgier usw., sondern überhaupt auch die im Tierleben so häufig zu beobachtenden, uns oft unbegreiflichen Übergänge verschiedenster, selbst entgegengesetzter psychischer Regungen ineinander zu erklären. Wie weit — um auf unseren Ausgangspunkt zurückzukommen — für die Erklärung der ersteren auch die Herbert Spencersche Kraftüberschußtheorie (wonach auch die aus der Ernährung hervorgegangenen Kraftgefühle und -überschüsse den Gesang steigern oder verringern, je nachdem der Vogel mehr oder weniger Nahrung bekommt) mit hereinspielen dürfte — woraus sich dann wieder eine weitere Berührung mit der Fritz Braunschen Brunst- und Kampfrufttheorie (Vogelgesang als Ausfluß des Lustgefühls des

---

[1]) Vd. Gr. ibid. pg. 168.

[2]) Wie weit in die Behandlung aller dieser Probleme die Unterscheidung zwischen ererbten Instinkten, d. i. ererbten Reflextätigkeiten, und den durch Nachahmung erworbenen Assoziationen — nach H. E. Zieglers Terminologie: kleronomischen und embiotischen Bahnen — hereinspielt, darauf kann hier, um nicht zu weit von unserem Thema abzukommen, nicht näher eingegangen werden. Vgl. diesbezüglich H. E. Ziegler: Theoretisches zur Tierpsychologie und vergleichenden Neurophysiologie, Biol. Zentralblatt Bd. XX, 1900, bei Hä. pg. 20 ff., und Ernst Häckel: Natürliche Schöpfungsgeschichte, 9. Auflage, 1898, pg. 777 (bezüglich der Instinkthandlungen als mechanisierte ursprüngliche Willensakte), bei Gr. T. pg. 48. Vd. J. II, pg. 77 ff. (über Mechanisierung von Vorgängen) pg. 58 ff., speziell 61—64 ff. und 68 ff. (betreffend willkürliche und unwillkürliche Bewegungen, ihre Umwandelungen ineinander, Zwischenformen usw.).

[3]) Einen den oben vertretenen Anschauungen bezüglich der Umsetzung psychischer Energie, bzw. Kommunikation der Nervenbahnen verwandten Standpunkt vertritt Hä., wenn er in seiner Entwickelungstheorie der Bewerbungskünste (pg. 91 ff.) als Wurzel der meisten Bewerbungsinstinkte in letzter Linie einfache Reflexe, und zwar Kontraktionen gewisser Muskelgruppen, ansieht, welche unter Beibehaltung, Modifizierung oder Verlust ihrer primären Funktionen sekundär auf verschiedenartige psychische Emotionen antworten usw. Vgl. ibid. pg. 92, 93 usf.

kraftstrotzenden, kampflustigen Männchens)[1]) ergäbe —, oder ob dieser Erklärungsversuch sich nicht als eine Spezialabzweigung der eben entwickelten psychologischen Transpositionstheorie auf diese zurückführen lassen dürfte, — wie denn in der Tat an den hierher gehörigen Beispielen aus dem Tierleben die Übertragung der ursprünglich sexuellen Stimm- (oder überhaupt Bewerbungs-)äußerungen auf Zustände allgemeinen Wohlbehagens (z. B. über schönes Wetter, wohlschmeckende Mahlzeit, der guten Laune usw.) unverkennbar ist[2]) —, wird uns gleich im folgenden noch ausführlicher beschäftigen. Wenn keine der zitierten Theorien ausreicht, für sich allein eine nach jeder Hinsicht voll und ganz befriedigende Erklärung zu bieten, ohne daß ein Rest ungeklärt zurückbliebe, so liegt, wie mir scheint, der Grund offenbar in denselben Momenten, die sich auch bei den Theorien von der Entstehung der Musik und Sprache als Mängel geltend machen: Musik, bzw. Gesang wird von allen diesen Theorien viel zu sehr als Pauschalbegriff gefaßt, ohne daß der schon durch die Natur der Sache notwendigen Spezifikation der verschiedenartigen, unter seinem Namen zusammengefaßten, ganz heterogenen Elemente Rechnung getragen würde. Jeder solche Erklärungsversuch stellt einen mehr oder minder engen Rahmen auf, in den einige Tatsachen bequem passen und einige andere mühsam und nur mit Gewalt hineingezwängt werden, während wieder andere draußen bleiben, d. h. ignoriert, abgeleugnet oder abgeschwächt werden müssen, weil für sie innerhalb des Rahmens eben kein Raum mehr ist. So verhält es sich auch hier wieder: die oben angeführte Einteilung der Vogelstimmen ist nicht etwa bloß durch rein äußerliche, morphologische Rücksichten bedingt, sondern sie ist der notwendige Ausdruck der Grenzlinien dreier biologisch wie genetisch scharf geschiedener Gruppen, deren erste die zum Ausdruck der Vitalempfindungen dienenden, als Reflexe auf äußere Reize unwillkürlich hervorbrechenden Laute[3]), deren zweite die Signale zur Verständigung mit den übrigen Artgenossen, und deren dritte willkürlich hervorgebrachte, mehr oder weniger tonal fixierte, also musikalisch stilisierte Laute, d. i. den eigentlichen Gesang, umfaßt[4]). Der beste Beweis für die auf genetischen Momenten basierende, tiefinnerliche

---

[1]) Vd. Hoffm. pg. 149 ff.

[2]) Vd. Gr. T. pg. 291, 292 (Beispiele von Brüllaffen, Katzen) und 282 (Kranich). Vgl. Häckers „tertiäre Bedeutung".

[3]) Die gleiche Auffassung des Vogelrufs als Reflex, als reflexartigen Ausdruck eines Affektes, und zwar verschiedenster Erregungen, vd. bei Hä. pg. 33, 34, Gr. T. pg. 300 und Da. Abstammung (Übersetzung von Carus) pg. 415, bei Hä. ibid. Vgl. analog J. II, pg. 269, 270 (über die „Klanggeberden" der Tiere überhaupt).

[4]) Ich halte es daher auch für völlig verfehlt, die verschiedenen Arten des Vogelgesangs aus dem Lock-, bzw. Paarungsruf der Männchen ableiten zu wollen, wie dies z. B. Hoffm. pg. 146 und 148 versucht, — es sei denn, man wollte Lock- und Paarungsruf einfach als Synonym für „Brunftlaut" nehmen, in welchem Falle wir aber dann wieder bei der Braunschen Theorie angelangt wären.

Notwendigkeit dieser Dreiteilung ist wohl die Tatsache, daß sie nicht bloß auf die Vogel- und Tierstimmenäußerungen überhaupt beschränkt bleibt, sondern auch in denen der Menschenstimme nachweisbar ist als Unterscheidung von unartikulierten Lauten (Stöhnen, Seufzen, Lachen, Weinen, Wimmern u. dgl., schließlich Interjektionen, die bereits den Übergang zur Sprache vermitteln), Sprache und Gesang. Es sind eben drei biologisch ganz verschiedene Funktionsarten, welche diesen drei Klassen stimmlicher Äußerungen zugrunde liegen, jedoch das Gemeinsame haben, daß sie sich alle drei als Reflexbewegungen des Stimmapparates darstellen, die ebenso wie alle anderen Reflexbewegungen der übrigen Körperorgane und zugleich mit diesen ursprünglich durch von innen oder außen herkommende Reize ausgelöst werden, ursprünglich somit der Ausdruck von dadurch hervorgerufenen Affekten sind[1]). Während aber für die Stimmäußerungen der dritten Klasse, also den Gesang, die Determinierung durch musikalische Stilisierung (nämlich Fixierung der Tonhöhe) und — nach Darwin — das sexuelle Moment charakteristisch ist, fallen bei denen der beiden ersteren Klassen, die den Vitalempfindungsäußerungen, Interjektionen und der Sprache der Menschen entsprechen, diese Momente weg. Auf sie, und auch nur auf sie allein, ist denn die Spencersche Theorie vom Ursprung der Musik[2]) (richtiger eigentlich nur: der Sprache) anwendbar. Warum bei den Tieren (Vögeln, Säugetieren u. a., besonders den Affen) wie bei den Menschen verschiedene Gefühle durch Laute, resp. Töne von verschiedener Höhe, im einen Fall also durch tiefe, im andern durch hohe, ausgedrückt werden, vermag freilich weder Darwin noch Spencer zu erklären[3]); immerhin enthält der an diesbezügliche Beobachtungstatsachen anknüpfende Spencersche Gedankengang: je höher der Grad der Erregung, desto größer das Intervall des Tonfalls, einen glücklichen Ansatz dazu[4]).

[1]) Über den Vogelruf als ursprünglichen Ausdruck von Affekten vd. Hä. pg. 34. Vgl. analog J. II, pg. 269, 270 (betreffend die „Klanggeberden" der Tiere überhaupt, als Reaktion auf Reize von Lust- oder Unlustcharakter).

[2]) Entwickelt in „Mind" l. c. und Essays I. Bd.: Scientific, political and speculative, London 1858, pg. 359 ff.: The origin and function of music, sowie Riv. mus. X, 1903, pg. 366 ff.: „Lo sviluppo della musica" und pg. 118 ff.: „L'origine della musica". Auszüge daraus und eine Zusammenstellung der Spencerschen Hauptgedanken vd. bei Stumpf: Musikspsychologie in England (in V. f. M. I, pg. 264 ff.), Fausto Torrefranca l. c. Riv. mus. XIV, pg. 556 ff., Wallaschek: Prim. music pg. 250 ff. usw. Eine eingehende Kritik der Spencerschen Theorie vd. bei Gr. M. pg. 35 ff. und St. A. pg. 14—20. Über den Entwickelungsgedanken und die naturwissenschaftliche Betrachtungsweise in der Musik vgl. Oscaro Chilesotti: L'evoluzione nella musica, appunto sulla theoria di Herbert Spencer (in Riv. mus. V, pg. 559 ff.) und Guido Adler: Musik und Musikwissenschaft. Jahrbuch Peters für 1898, V. Jahrg., pg. 35.

[3]) Vgl. Da. II, Kap. XIX (Abschn.: Stimme und musikalische Fähigkeiten der Säugetiere) pg. 358, Anmerkung 1.

[4]) Vgl. Hä. pg. 34: . . . . „daß eben die Stimme ganz allgemein der Ausdruck eines Affektes ist und daß sie um so intensiver laut wird, je hochgradiger die Erregung ist."

Herbert Spencer geht bekanntlich von dem Satze aus[1]), daß die Veränderungen der Stimme die physiologischen Effekte der Veränderungen in den Gefühlen seien und der Grund der so verschiedenen Ausdrucksfähigkeit sich in dem allgemeinen Zusammenhang zwischen den Muskelbewegungen und den seelischen Erregungen finden müsse; jedes Gefühl versetze das Muskelsystem in Bewegung und erzeuge so Muskelkontraktionen, also auch solche des Kehlkopfmuskels: je größer die Erregung, desto größer sohin der Tonfall in dem hervorgebrachten Laut. Indem wir später durch Übung lernten, mit jedem gehörten Laute die Vorstellung des entsprechenden Gefühls, aus dem er entstanden ist, zu verbinden, werde so aus jenen Modifikationen der Stimme eine Sprache, die nicht bloß Verständnis, sondern auch Mitgefühl in uns erzeuge. Dieselben Eigentümlichkeiten, die wir an der Stimme im erregten Sprechen beobachten, verwandelten in noch weiterer Ausbildung und Steigerung die Sprache in Gesang. Die einzelnen Eigenschaften der Singstimme seien dieselben, wie die der Sprache: Qualität, Timbre, Höhe, Schnelligkeit der Veränderungen, *tremolo, staccato* usw., kurz, die Eigenschaften der Stimme, welche Anzeichen einer Steigerung der Gefühle seien, seien dieselben, welche den Gesang vom gewöhnlichen Sprechen unterschieden: erstere charakterisiere gegenüber dem Sprechen nur eine stärkere und resonantere Stimmgebung, Benutzung höherer und tieferer Töne und weiterer Intervalle, sowie größere Veränderlichkeit der Tonhöhe, wie denn überhaupt in der Vokalmusik jede der Stimmbiegungen, welche uns der physiologische Effekt von Lust oder Unlust zu sein schienen, einfach zu ihrem höchsten Gipfel gesteigert seien[2]). Auch andere, besondere Ausdrucksmittel seien aus der Sprache in den Gesang übergegangen, wie z. B. Zittern der Stimme bei höchster Gefühlsstärke, Tempoverschiedenheit, Rhythmus u. dgl. Den letzteren erklärt Spencer dadurch, daß starke Gefühle die Tendenz hätten, rhythmische Bewegung zu erzeugen (Hin- und Herdrehen des Körpers bei Schmerz, des Beines bei Ungeduld und Aufregung usw.)[3]), wie denn z. B. die Sprache des Redners bei hohem Pathos rhythmisch werde. (Man vgl. die früher zitierte ähnliche Bemerkung Darwins betreffs des singenden Ton-

[1]) Vd. die kurz zusammenfassende Darstellung der Spencerschen Theorie bei Stumpf: Musikpsychologie in England V. f. M. I, pg. 264 ff.

[2]) Vgl. hiegegen die Einwendungen Fausto Torrefrancas l. c. Riv. mus. XIV, pg. 556 ff.

[3]) Es wäre hierzu zu bemerken, daß bekanntlich auch völlig unabhängig von und sogar bei völliger Abwesenheit jeglicher, auch nur der leisesten Erregung rhythmisches Empfinden auftritt, z. B. beim Fahren in Eisenbahnzügen, beim Anhören klappernder Mühlräder und Dreschflegel, taktmäßigen Hämmerns usw., wie denn hier überhaupt noch am ehesten ein Ansatzpunkt für die Büchersche Theorie von aus der Arbeit resultierendem rhythmischem Empfinden gegeben wäre. Vgl. übrigens auch Torrefrancas Kritik der Spencerschen Definition des musikalischen Rhythmus als „feineres und mehr komplexes Resultat der Beziehung zwischen geistiger und Muskelerregung“. (Riv. mus. XIV, pg. 556.) Vd. J. I, pg. 317 ff. (betreffend rhythmische Auffassung durch den Muskelsinn).

falls des erregten Redners, des Kadenzierens bei Negern usw.) Die Poesie entwickelte diese Eigentümlichkeit noch weiter; daß sie, Tanz und Musik verwandt und ursprünglich Bestandteile einer und derselben Aktion gewesen seien, zeige um so klarer, daß der musikalische Rhythmus auf dem gleichen Wege wie der sprachliche entstanden sei. So sei die Vokalmusik — und in weiterer Folge alle Musik überhaupt — nichts anderes als Verstärkung, Systematisierung, kurz Idealisierung der ursprünglichen Sprache der Leidenschaften. Daß Spencer mithin gegenüber der Darwinschen Theorie, der menschliche und der Vogelgesang usw. sei einzig und allein dem Liebeswerben zuzuschreiben, und im Gegensatze zu Wallaschek, der den wesentlichen Charakter der primitiven Musik im Rhythmus erblickt, während die Melodie nur etwas Zufälliges sei, im Rezitativ den Inbegriff der Musik findet, und daß die Beispiele, auf die er sich zur Bestätigung seiner Ansicht beruft, demgemäß sämtlich mehr rezitativischen als melodischen Charakter tragen — so z. B. die von ihm angeführten Gesänge von Wilden, orientalische Gesänge[1]) (wie u. a. solche der Hindus und Chinesen, die angeblich nie über das Rezitativ hinausgekommen seien[2]), das japanische Rezitativ Sayanara, das nur Ausdruck der Erregung, des Ausrufs, also nur Rezitationstypus, nicht Melodie sei[3])), der Gesang des primitiven altgriechischen Rhapsoden: ein Rezitativ mit Begleitung im Unisono auf der Tetrachordlyra usw. —, ist daher nur zu begreiflich und illustriert nur, daß Spencer dem eigentlichen Wesen der Musik, dem Ton und der Klangfreude, fremd gegenüberstand. Mit vollstem Rechte hat daher schon Torrefranca[4]) den Einwand erhoben, daß nach Spencer nur das musikalische Intervall das charakteristische Fundament der Vokalmusik sein müßte, während wir doch gerade wissen, welch enorme Wichtigkeit die Wiederholung einer einzelnen Note (von Torrefranca „musikalische Alliteration" genannt) habe[5]) — man vergleiche denn auch nur im Zusammenhange hiermit die fortwährende Wiederholung einer und derselben Note oder weniger Töne im Vogelgesang und den Tierstimmen überhaupt! —, und darauf hingewiesen, daß — in striktem Widerspruch zu Spencers Lehre — gerade auf den primitiven Stufen der ungebändigten Leidenschaften der Tonumfang ein sehr beschränkter, und in der Zivilisation mit ihren gebändigten und kleinen Leidenschaften der Umfang ein viel größerer sei[6]).

---

[1]) Vd. Riv. mus X, 1903, pg. 122 (Herbert Spencer: L'origine della musica).

[2]) Stumpf l. c. V. f. M. I, pg. 265.

[3]) Riv. mus. X, 1903, pg. 123.

[4]) ibid. XIV, pg. 556.

[5]) In vollstem Einklang hiermit vd. Stumpf (V. f. M. I, l. c. pg. 313: „Was mich endlich am meisten an der musikalischen Begabung der Tiere zweifeln läßt, ist das Beharren auf der absoluten Tonhöhe. Denn hieran zeigt sich, daß die Freude sich nicht an das Intervall als solches, sondern an die Töne als solche knüpft".

[6]) Riv. mus. XIV, pg. 564.

Viel stärker als bei Spencer kommt das spezifisch-musikalische Moment in der Darwinschen Theorie von der Entstehung der Musik[1]) zur Geltung. Daß die musikalische Fähigkeit des Menschen sich aus den bei der leidenschaftlichen Rede gebrauchten Tönen entwickelt habe, wie Spencer behauptet, bestreitet Darwin[2]) als dem Entwickelungsprinzip entgegen, da die instinktive Fähigkeit, musikalische Töne und Rhythmen hervorzubringen, selbst tief unten in der tierischen Reihenfolge entwickelt sei, die Töne also schon längst bestanden hätten, als die Sprache, dieses letzte und höchste, mithin spätest entwickelte Kunstprodukt, sich gebildet habe; vielmehr müßten Rhythmen und Kadenzen der Rhetorik von einer bereits früher entwickelt gewesenen musikalischen Fähigkeit herrühren und die musikalischen Töne eine der Grundlagen zur Entwickelung der Sprache geboten haben[3]): längst, bevor die Sprache bestand, müsse es eine Phase gegeben haben, in der die Vorfahren des Menschen, Männer oder Weiber oder auch beide Geschlechter, bevor sie die Fähigkeit erwarben, ihre Liebe gegenseitig in einer artikulierten Sprache auszudrücken, bemüht gewesen seien, einander durch musikalische Töne und Rhythmen zu entzücken und ihre Gefühle durch diese Mittel zum Ausdruck zu bringen[4]). Welches Geschlecht zuerst die Gewohnheit des Singens erworben habe, ob der Mann oder das Weib, von welch letzterem im allgemeinen gilt, daß es eine lieblichere Stimme habe, so daß es in dieser Hinsicht vielleicht zuerst in Betracht käme, wenn dem nicht wieder die sonstige musikalische gänzliche Sterilität des Weibes (so in der musikalischen Erfindung usw.) widerspräche, muß freilich bei dem wenigen, was vom Gebrauch der Stimme während der Liebeszeit bei den Vierhändern bekannt ist, wohl unentschieden bleiben[5]). Vielleicht bietet aber auch hier wieder die Parallele mit dem Gesang der Vögel, die sich seiner nur in der Brunftzeit bedienen, während sie sonst während des ganzen übrigen Jahres nur ihre piepsenden, glucksenden usw. Lockrufe und sonstigen Signale, also eine Art

---

[1]) Descent of man II, chapt. XIX.

[2]) ibid. „Spencer comes to an exactly opposite conclusion, to that at which I have arrived. He concludes, as Diderot did formerly, that the cadences used in emotional speech afford the foundation, from which music has been developed, whilst I conclude, that musical notes and rhythm were first acquired by the male or female progenitors of mankind for the take of charming the opposite sex" (bei Wall. pg. 255; Deutsch bei Da. Ausgabe Reclam, II, pg. 358, Anmerkung 1).

[3]) ibid. II, pg. 357 ff.

[4]) Vgl. die ähnlichen Ausführungen Blacklocks (lange vor Darwin) in Lord Monboddos „Origin of language" I. Bd., 1774, pg. 469: „Die erste Sprache der Menschen war Musik, und ehe unsere Gedanken durch artikulierte Laute ausgedrückt wurden, wurden sie durch Töne mitgeteilt, die in verschiedenem Grade der Tiefe oder Höhe mannigfaltig waren" (bei Da. II, pg. 357, Anmerkung 2).

[5]) Vgl. Da. pg. 358, sowie die interessanten Erörterungen dieses Problems in Häckels „Genereller Morphologie" Bd. II, 1866, pg. 246.

Parlandos oder direkter Sprache, verwenden, und bei denen es nur die Männchen sind, die singen (— die gelegentlichen Singversuche der Weibchen sind stets nur spielerische Nachahmungen des männlichen Gesangs —)[1], einen Wegweiser für die bei der Beantwortung dieser Frage einzuschlagende Richtung. Die heutzutage überall zutage tretende so auffällig starke Empfänglichkeit des Weibes für die Wirkung der Musik im passiven Musikgenusse, als Zuhörerin, ist so vielleicht nichts anderes als das letzte Rudiment der Empfindungen des Weibes der Urzeit oder der Tierwelt, z. B. des Vogelweibchens, wenn es dem Gesange des sich bewerbenden Männchens lauscht, bevor es in scheinbarer kühlgleichgültiger Ruhe oder spröder Abwehr mit kicherndem Girren davonfliegt, um den Bewerber zur Verfolgung und zu noch stärkerer Brunst im Liebeskampfe zu reizen. Damit träte das sinnliche Moment in der Musik in ein neues Licht, sowie sich damit auch ein neuer Gesichtspunkt für die Stellungnahme zur Hanslickschen Musikästhetik[2]) ergäbe; denn offenbar müßte eine Lehre, welche das Gefühlsmoment, bzw. die Gefühlswirkung, so ganz und gar aus der Musik zu eliminieren oder doch soviel als möglich zurückzudrängen bestrebt ist wie die genannte, angesichts einer derartigen Gefühlsbetonung und rein gefühlsmäßigen Wirkung der Musik im Gebiete der Tierwelt und der primitiven Menschheit, wie sie die eben erwähnten Züge repräsentieren, jeden Anspruch auf Berechtigung aufgeben. Wie dem immer nun sei: — indem so die derartig erworbenen und von unseren Vorfahren während der Werbung, also in Momenten höchster Leidenschaft, benutzten musikalischen Töne und Rhythmen sich mit einer der stärksten Leidenschaften, die zu empfinden ein Tier fähig ist, verbanden, und diese Gewohnheit, mit der sexuellen Brunft und Werbung die Erzeugung musikalischer Töne zu verbinden, durch Jahrzehntausende fortdauerte, riefen sie nach dem Prinzip der vererbten Assoziation in uns schwankend und unbestimmt die starken Gemütsbewegungen einer längst vergangenen Urzeit wach und würden auch umgekehrt instinktiv oder durch Assoziation benutzt, um starke Gemütsbewegungen in der Rede auszudrücken[3]).

Daß Herbert Spencer seine nur für die beiden ersten Gruppen stimmlicher Äußerungen — also für die Vitalitätsempfindungsäußerungen und die Sprache — gültige Theorie auch auf die dritte, die der eigentlichen Gesangstöne, ausdehnte, und daß Darwin mit seiner hauptsächlich nur für die letzteren ausreichenden Theorie auch die ersteren erklären wollte, daß also, mit einem Worte, beide die Grenzlinien zwischen unwillkürlichen, unartikulierten (—: Vitalitätsempfindungsäußerungen, Interjektionen —), willkürlichen, artikulierten,

---

[1]) Vd. Gr. T. pg. 207.

[2]) Eduard Hanslick: Vom musikalisch Schönen. Leipzig, Joh. Ambrosius Barth, 1885, 7. Auflage.

[3]) Da. II, pg. 357.

zu Signalen umgewandelten (—: Sprache —) und sexuell betonten, willkürlichen, musikalisch d. i. tonal stilisierten, stimmlichen Reaktionsbewegungen[1]) (—: eigentlicher Gesang —) verwischten[2]), — dies scheint mir der Punkt zu sein, an dem ihre sowie die übrigen oben erwähnten, in den gleichen Fehler verfallenden Theorien vom Ursprung der Musik, bzw. Sprache, scheiterten, scheitern mußten. Noch viel mehr gilt dieser Vorwurf zu engen Rahmens für jene Theorien, welche den Rhythmus als Entstehungsgrund und Entwickelungsprinzip der Musik annehmen, wie z. B. die Wallaschieksche[3]), Büchersche[4]) usw., die also naturgemäß von vorneherein für jene Zeiträume der musikalischen Entwickelung versagen, wo das rhythmische Prinzip noch nicht oder nicht allein und ausschließlich als wirksam zu erkennen oder wo es sonstwie zurückgedrängt ist. (Und daß solche Epochen in der Urzeit wirklich existierten, bzw. auf primitiven Entwickelungsstufen noch existieren, davon sahen wir im ersten und zweiten Hauptteil schon zur Genüge Beispiele.[5])) Nach Walla-

[1]) Über die hier hereinspielende, als bekannt vorauszusetzende Unterscheidung willkürlicher und unwillkürlicher Bewegung, ihr gegenseitiges Verhältnis usw. vd. J. II, pg. 58 ff., speziell pg. 61—65, und zwar pg. 64 ff. (Zwischenformen zwischen willkürlichen und unwillkürlichen Bewegungen), pg. 68 ff. (Umwandelung unwillkürlicher in willkürliche) und pg. 77 ff. (betreffend Mechanisierung). Vgl. hierzu die schon vorhin zitierten Arbeiten von H. E. Ziegler und Ernst Häckel, bei Hä. pg. 20 ff. und Gr. T. pg. 48.

[2]) Darwin betont wohl gelegentlich (Abstammung I, pg. 128, 129) die Analogie der Vogellaute mit der menschlichen Sprache, aber gerade diese sowie verschiedene andere Stellen bei ihm (z. B. u. a. l. c. II, pg. 357 ff.) zeigen, daß ihm ein intimeres Verhältnis zur Musik und damit die nur aus einem solchen zu gewinnende klar und scharf unterscheidende Kenntnis ihrer verschiedenen ganz heterogenen Elemente und Formtypen abging. So wird bei ihm jeder sprachlich nicht artikulierte Laut auch schon schlankweg zum musikalischen, die urzeitliche Phase noch nicht vollzogener sprachlicher Differenzierung zu einer solchen musikalischer Töne, wobei er ganz außer Acht läßt, daß fehlende Artikulierung deswegen doch noch nicht den musikalischen Ton ausmacht, für diesen vielmehr die Fixierung der Tonhöhe, also sozusagen die musikalische Stilisierung, charakteristisch ist und daß der sprachlich differenzierte, d. i. artikulierte, Laut zwischen dem unartikulierten und dem tonal fixierten das Mittelglied bildet. Bei Darwin aber werden beide Endglieder dieser Kette unterschiedslos miteinander vertauscht und fortwährend durcheinander geworfen. Bezüglich der Darwinschen Theorie vom Ursprung der Musik vgl. deren Kritik bei St. A. pg. 8—14 und V. f. M. I. pg. 303—314.

[3]) Vd. V. f. M. VIII, pg. 227 (Wallaschek: Das musikalische Gedächtnis) und Primitive music l. c.

[4]) Karl Bücher: Arbeit und Rhythmus. 3. Auflage. Leipzig 1907, Verlag Quelle & Meyer.

[5]) Über die Frage der Priorität von Rhythmus oder Melos vd. J. I, pg. 399. Zugunsten des ersteren spräche allerdings das — wie es scheint — tatsächlich frühere Auftreten der rhythmischen vor der melodischen Auffassungsfähigkeit bei Kindern wie bei Naturvölkern. (Vgl. J. I, pg. 398, 399.) Aber auch wenn diese Priorität des Rhythmus gegenüber der Melodie Tatsache sein sollte, folgt daraus noch durchaus nicht seine Priorität gegenüber der Auffassungsfähigkeit für den einzelnen Ton. Denn wir sahen bereits in den vorausgegangenen Untersuchungen, daß onto- wie phylogenetisch die Melodie viel später auftritt als der einzelne Ton und daß auf den tiefsten Entwickelungsstufen überhaupt von einer Melodie keine Rede sein kann, sondern hier einzig und allein nur der einzelne Ton, sein Langaushalten, seine

schek ist der Ursprung der Musik nicht nur aus unserer Tonempfindung (und demgemäß der Tonproduktion überhaupt), sondern vor allem aus der Entstehung unseres Zeitsinnes heraus zu erklären (d. i. aus unserem rhythmischen Verständnis und Bedürfnis.[1])) Die Musik könne nicht, wie Spencer meine, aus den Stimmmodulationen der Rede hervorgegangen sein, da die primitive Musik in den meisten Fällen nicht aus Tonmodulationen, sondern aus rhythmischen Bewegungen auf einem Tone bestehe, wie dies Wallaschek an zahlreichen Beispielen von den Fidschiinseln, Tierra del Fuego, nordamerikanischen Indianergesängen u. dgl. demonstriert. Gerade auf den primitivsten Kulturstufen finde man eine solche Art von Musik, bei der der Rhythmus allein die führende Rolle spiele, Gesänge, deren Worte sinnlos oder doch gänzlich nebensächlich seien; die primitive Vokalmusik der Wilden zeige oft nicht den leisesten Zusammenhang mit der Sprache, sondern sei einfach eine Aufeinanderfolge musikalischer, von der Stimme gesungener Töne. Das Rezitativ sei eine sekundäre Form poetischer Rede, die in der Struktur durch bereits erfundene Musik beeinflußt, aber nicht im mindesten der ursprüngliche Typus der Musik, sondern nur für Epochen möglich sei, in denen die Sprache bereits so weit entwickelt sei, um die Verknüpfung von Sätzen und Geschichten zu gestatten[2]). — Die Büchersche Theorie geht von der Beobachtung aus, daß beim Menschen die Neigung vorhanden sei, bei schwerer Arbeit die Bewegungen mit Sprachlauten zu begleiten, die im Augenblick der höchsten Muskelanspannung herausgepreßt würden. Da diese Laute gerade in den urwüchsigsten unserer Arbeitsgesänge das Grundelement bildeten, glaubt Bücher daraus folgern zu dürfen, daß diese Gesänge, bzw. ihre Refrains, nur als Figuration jener von der Arbeit unzertrennlichen Naturlaute anzusehen seien, und daß der erste Schritt, den der primitive Mensch bei seiner Arbeit in der Richtung des Gesanges getan habe, nicht darin bestanden habe, „daß

---

Wiederholung usw. das Um und Auf aller Musik bildet. Diesem Urstadium gegenüber ist das des Eintretens rhythmischer Auffassung bereits ein bedeutend späteres, wie uns ebenfalls die früheren Ausführungen, die Betrachtung der primitiven und kindlichen Musikentwickelung, gezeigt haben. Daß übrigens — hiervon ganz abgesehen — das tonale und rhythmische Auffassungs- und Unterscheidungsvermögen schon rein psychologisch-genetisch auf zwei ganz verschiedene Wurzeln zurückgehen, bezeugen die Tatsachen, daß Menschen mit sehr mangelhafter rhythmischer Auffassung dennoch ein sehr feines, hochentwickeltes Unterscheidungsvermögen für Tonhöhen und ein gutes Tongedächtnis haben können (vd. J. I, pg. 318) und daß auch Taubstumme trotz ihres Gehörmangels der rhythmischen Auffassung keineswegs ermangeln, weil der Muskelsinn für sich allein der Auffassung gegliederter Bewegung fähig ist (ibid. pg. 317).

[1]) V. f. M. VIII (Wallaschek: Das musikalische Gedächtnis) pg. 227, Anmerkung. Vgl. desselben: On the origin of music, „Mind" July 1891, bzw. Prim. mus. pg. 294: „*I believe, that the origin of the music is to be sought in a general desire for rhytmical exercise, and that the time sense is the psychical source, from which it arises*" usw. Vgl. hierzu die Kritik der Wallaschekschen Theorie bei St. A. pg. 20 ff.

[2]) Prim. mus. pg. 251..

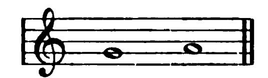
er sinnvolle Worte nach einem bestimmten Gesetze des Silbenfalles aneinanderreihte, um damit Gedanken und Gefühle zu einem ihm wohlgefälligen und anderen verständlichen Ausdrucke zu bringen, sondern darin, daß er jene halbtierischen Laute variierte und sie in einer bestimmten, dem Gange der Arbeit sich anpassenden Abfolge aneinanderreihte, um das Gefühl der Erleichterung, das ihm an und für sich jene Laute gewähren, zu verstärken, vielleicht es zum positiven Lustgefühle zu steigern. Er baute seine ersten Arbeitsgesänge aus demselben Urstoff, aus dem die Sprache ihre Worte bildete, den Naturlauten"[1]). Schon diese wenigen Sätze zeigen, mit welcher Einseitigkeit diese Theorie hinter dem Problem des Rhythmus alle anderen, eigentlich musikalischen Probleme (z. B. das der Melodie, der Harmonie usw.) zurückstellt und wie völlig fremd sie dem spezifisch Musikalischen, der Grundwurzel und dem Element aller Musik, nämlich dem einzelnen Ton, der sinnlichen Klangfreude, gegenübersteht[2]). Das eventuell Verwertbare dieser Theorie scheint mir denn auch — abgesehen von ihrer richtigen Erkenntnis, daß Sprache und Musik ihr Material beide derselben Quelle, den einfachen Naturlauten, entnehmen — nicht in ihren musikalisch-entwickelungsgeschichtlichen Konstruktionen zu liegen, sondern vor allem in der ihr zum Ausgangspunkt dienenden Beobachtungstatsache, daß schwer arbeitende Menschen jede mit starker Kraftaufbietung verbundene Bewegung mit einem kurz hervorgestoßenen Sprachlaut zu begleiten pflegen, sowie in deren physiologischer Begründung: der hart arbeitende Mensch pflege auf der Akme der einzelnen Muskelspannung eine Inspirationspause zu machen, indem er durch einen Muskelverschluß der Stimmritze die gespannte Luft in der Lunge am Entweichen hindere; mit der Erschlaffung des arbeitenden Muskels werde dann zumeist die Glottis durch einen Exspirationsstoß gesprengt, und es komme durch Schwingen der Stimmbänder zu einer sogenannten tönenden Exspiration, die sich je nachdem als ein offener Vokal (a, aoh, hoh) oder als ein dumpfer, mit einem Lippenverschlußkonsonanten als Endung (uff, upp), äußere, wobei eventuell die Körperhaltung von maßgebendem Einfluß sein könne[3]). Durch diese physiologische Fundierung nähert sich die Büchersche Theorie der Spencerschen, mit der sie auch den Mangel eines intimeren Verhältnisses zu

[1]) Bücher pg. 344.

[2]) — ganz abgesehen von dem auffallenden, wohl nur aus Abwesenheit eines näheren Verhältnisses zur Musik zu erklärenden Mangel an Plastik und Konkretheit ihrer musikhistorischen Konstruktionen. Denn was soll man sich vorstellen unter einer Variierung und Aneinanderreihung jener halbtierischen Laute in einer bestimmten, dem Gange der Arbeit sich anpassenden Abfolge usw.? Hier tritt dieselbe unmusikalische und unhistorische Auffassung von einer Absichtlichkeit und Willkür im Entwickelungsgange der Musik zutage, wie sie sich auch sonst in diesem geistvollen Buche nur allzu deutlich verrät. — Bezüglich Kritik der Bücherschen Theorie vgl. St. A. pg. 20 ff.; Stumpfs eigene Theorie vd. ibid. pg. 23 ff.

[3]) Vd. ibid. pg. 344, Anmerkung 4.

allem spezifisch Musikalischen, sowie die beschränkte Geltung und Zugeschnittenheit auf bestimmte enge Grundtypen gemeinsam hat. Für Spencer liegt das erregende Moment im Psychischen, für Bücher im Physischen; nach Spencer wird die Muskelbewegung der Glottis ausgelöst durch einen Erregungschok, nach Bücher sozusagen dynamisch durch die Anstrengung der Muskeln bei der physischen Arbeit des Körpers. Bei beiden ist das Resultat das gleiche: der unartikulierte Schrei der Erregung. Dies nun ist der Punkt, an dem die jüngste Theorie vom Ursprung der Musik einsetzt, die schon öfters im Verlaufe dieser Studien erwähnte Entwickelungstheorie Fausto Torrefrancas[1]). Urausgangspunkt aller Musik ist ihm der Schrei, der beim Urmenschen einen einzigen Ton umfaßt; wenn der primitive Mensch, der Wilde, schon zwei oder drei Tonstufen seines Schreies zur Verfügung hat, so ist dies gegenüber der Urstufe bereits ein bedeutender Fortschritt. Indem dieser Schrei allmählich nach der Höhe und Tiefe zu ausgedehnt wurde, gelangte der Urmensch so allmählich schrittweise zu immer mehr Tönen, sozusagen einer Skala mehrerer Naturtöne, die man aber nicht mit der Skala z. B. der gälischen oder chinesischen Musik vergleichen darf, da diese bereits viel feiner entwickelt ist. Als die ungefähren Grenzen der Höhe dies Urtones nimmt Torrefranca die Tonstufe:



an, für welche Annahme er die Begründung in den Tatsachen erblickt, daß die gewöhnliche Rezitation und demzufolge auch alle Volkslieder, Wiegenlieder, kurz: alle elementarsten Gesänge der Musikgeschichte, sich in diesem Umfange bewegen. Daß für die Ausdehnung dieses Urschreies nach der Höhe oder Tiefe zu, also für seine höhere oder niederere Lage, das stärkere oder geringere Ausmaß der Anspannung und Entladung der Nervenenergie, bzw. der hiervon abhängigen Kehlkopfmuskelkontraktion und Phonation, maßgebend ist, gibt Torrefranca Spencer ohne weiteres zu[2]). So finden wir denn in der Kette der im vorstehenden aufgeführten Theorien vom Ursprung der Musik eine Reihe der verschiedenartigsten Lösungsversuche, gleichsam einen Knäuel von in wirrem Durcheinander zusammenhängenden und ineinander verfitzten Fäden, aus deren Wirrnis die einzelnen Theorien je ein oder das andere Fadenende aufgreifen, um von diesem einen Zipfel aus das Chaos zu entwirren. Jede der genannten Theorien — von der Torrefrancaschen,

[1]) Entwickelt in Riv. mus. XIV, pg. 562 ff. (Le origini della musica).

[2]) ibid. pg. 562 ff.: *che ... una accentuazione maggiore — dovuta ad una maggiore aspirazione (o espirazione) di aria nei polmoni e correlativa al maggiore sforzo delle corde vocali, alla maggior scarica di energie nervose e ad uno stato emozionale più intenso in quel punto — corrisponde ad un suono più elevato.*

die uns im folgenden noch öfters beschäftigen wird, abgesehen — glaubt dabei, unter der stillschweigenden Voraussetzung der Einheitlichkeit des Problems, dieses von dem einen Ende aus auch voll und ganz zu erfassen, ohne weiter zu fragen, ob dabei nicht die eine oder andere Masche unter den Tisch falle Aber gerade diese Voraussetzung der Einheitlichkeit des Problems hängt als unbewiesen gänzlich in der Luft und ist, wie wir weiter unten sehen werden, tatsächlich auch direkt falsch, trägt daher, während sie zur Vereinfachung dienen soll, erst recht dazu bei, den Knäuel noch unentwirrbarer zu verfitzen. Nicht voreilige Generalisation also, sondern einzig und allein minutiöse Spezialisierung kann uns vorwärts bringen, und es bleibt sohin nichts anderes übrig, als jedes einzelne Fadenende der verschiedenen Lösungsversuche separat aufzugreifen und bis zu jenem Knoten hin zu verfolgen, wo es mit anderen Fäden zusammenläuft. Solcher einzelnen Fäden oder — um das Gleichnis endlich zu verlassen — Detailprobleme, in die das gesamte Problem vom Ursprung der Musik zerfällt, kann man im großen Ganzen ungefähr folgende unterscheiden: 1. das psycho-physiologische Problem, d. i. die Frage nach den psychologischen und physiologischen Wurzeln der stimmlichen Äußerungen. 2. das Kadenzproblem, d. i. die Frage nach dem Tonfall und Akzent (Sprach-, Satz-, Wort-, Silbenakzent), soweit hier noch nicht das rhythmische Moment hereinspielt und Musik sowie Sprache noch undifferenziert sind. 3. das Problem der tonalen Fixierung, d. i. also des Festhaltens einer bestimmten Tonhöhe, der „musikalischen Stilisierung". 4. das rhythmische Problem. 5. das tontechnische Problem, d. i. die Frage nach der (allmählichen und schrittweisen) Erwerbung und Erweiterung des Tonschatzes, und endlich 6. das Problem der Melopöie, das wieder deutlich in zwei verschiedene Spezialprobleme zerfällt, nämlich a) das der akzentischen, b) der konzentischen Musik[1]). Zwischen einzelnen dieser Probleme spinnen sich noch spezielle nähere Fäden an, so z. B. zwischen 2 und 6a, zwischen 3 und 4 einerseits und 6b andererseits usw.; innerhalb 6 tritt auf einer späteren Entwickelungsphase, in der neueren, polyphonen Musik vom 16. Jahrhundert ab, wieder eine neuerliche Dichotomie: in dramatische und lyrische (absolute) Musik ein, deren beide Glieder denen der Scheidung: akzentische und konzentische Musik korrespondieren. Bestenfalls nur für die akzentische und eventuell zum Teile noch die dramatische Musik mögen die auf das Prinzip des Tonfalls sich stützenden Theorien (also z. B.

[1]) Vielleicht wäre hier noch als separates 7. Problem die Frage nach den Wurzeln der Instrumentalmusik anzuführen, für deren Entstehung und Entwickelung — im Gegensatz zu den mehr innerlichen, psychischen und physiologischen Gründen der Vokalmusik — vorzugsweise mehr äußerliche Motive in Betracht kommen dürften, so z. B. — vom Spiel- und Nachahmungstrieb abgesehen — ganz zufällig im Spiel mit der Natur entnommenem Material (ausgehöhlten Kürbissen oder Schilfrohren, gespannten Därmen usw.) gemachte Entdeckungen und Erfindungen u. dgl. Vgl. Gr. M. Abschnitt: Produktive Hörspiele.

die Spencersche) halbwegs ausreichen; für die gesamte übrige, konzentische, speziell die ornamentale Melopöie, deren Wesen durch die eingangs dieser Studien besprochenen drei Momente charakterisiert ist, versagen sie vollständig. Und nicht besser steht es mit den übrigen: wie Spencer nur 2 und 6a, so erklärt Darwin nur 1, Wallaschek und Bücher nur 4 usw. Offenbar muß aber eine auf Allgemeingültigkeit Anspruch erhebende Theorie nicht bloß jedes einzelne der oben aufgezählten Detailprobleme lösen, sondern diese Gesamtlösung muß auch eine durchaus einheitliche sein. Es fragt sich nun: gibt es ein Prinzip, das imstande wäre, bei aller eventuellen Selbständigkeit der einzelnen Detailproblemlösungen doch die gemeinsame Einheit zu wahren, also gleichsam den Faden abzugeben, der sich durch sie alle hindurchzieht?

Es ist nun in dieser Hinsicht kein Zufall, daß die vorhin zusammengestellte Reihe der von den verschiedenen bisherigen Lösungsversuchen zum Ausgangspunkt und zur Grundlage genommenen Detailprobleme in ihrer Gesamtheit sich völlig deckt mit jener Dreiteilung stimmlicher Äußerungen überhaupt (der Tierwelt wie des Menschen), die sich uns oben aufdrängte, also der Unterscheidung unartikulierter Vitalitätsempfindungsäußerungen, artikulierter Signale (Sprache) und tonal fixierter, d. i. musikalisch stilisierter, Stimmäußerungen (eigentlicher Gesang). Schon bei den Tieren, speziell z. B. den Vögeln, unterscheiden sich vom Todes-, Schmerzens-, Angst- oder Wutschrei (bzw. bei den Säugetieren -gebrüll, -geheul usw.) deutlich die zur Mitteilung an die Artgenossen dienenden Laute, z. B. das Glucken der Henne oder des Hahnes, womit sie die Jungen herbeirufen oder auf gefundene Leckerbissen aufmerksam machen, der Warnungsruf der Vögel, womit sie das Herannahen eines Feindes, z. B. einer Katze, eines Raubvogels u. dgl., den Artgenossen anzeigen und zur Flucht auffordern usw. Daß diese Signale verhältnismäßig so eng auf wenige Lauttypen beschränkt sind, so daß die charakteristischen Rufe der verschiedenen Arten sich in der Weise zusammenstellen lassen, wie dies die verschiedenen Werke über Vogelgesang tun[1]), und daß sie fortwährend, oft zehn-, zwanzigmal und noch öfter wiederholt werden, dürfte — abgesehen von der früher erwähnten wachsenden Entfaltung der Stimmittel beim Aufsteigen zu immer höheren Stufen in der Tierwelt — psychologisch darin begründet sein, daß der Interessenkreis der Tiere ein ganz eng beschränkter, wahrscheinlich nur die vitalen und vielleicht die elementarsten psychischen Funktionen umfassender ist, wie dies in ähnlicher Weise auch bei den Kindern und auf den primitiven Stufen der Fall ist.

[1]) — sei es in musikalischen Tönen, also mit Noten, wie z. B. bei Voigt, Hoffmann u. a., oder in nachahmenden Verbindungen von Sprachlauten, wie z. B. bei Naumann, Friderich, Julius Hoffmann: Taschenbuch für Vogelfreunde, 2. Auflage. Stuttgart, Sprösser und Nägele, 1906, Rud. Hermann: Vögel und Vogelstimmen, Friedrich Arnold: Unsere einheimischen Stubenvögel, 2 Bdchn., Reclam, Leipzig, Universalbibliothek.

Auch hier wird wie bei den Tieren ein und derselbe Ruf mehrere, oft ungezählte Male wiederholt[1]), — offenbar, weil das noch in den ersten Anfängen begriffene, unentwickelte und ungeübte Denkvermögen, wenn es einmal einen Begriff erfaßt[2]), einen Denkakt vollzogen hat, sich vorerst noch nur äußerst mühsam von diesem loszureißen vermag, um sich einem nächsten zuzuwenden; je höher die Entwickelungsstufe, je ausgebildeter also das Denkvermögen, um so leichter, müheloser und schneller vollzieht sich dann auch dieser Übergang. (Das musikalische Korrelat hierzu fanden wir bereits im Verlauf unserer Studien in der primitiven Tonwiederholung und der mühsam fortschreitenden, allmählichen Erweiterung des Tonschatzes Stufe um Stufe, in den zunehmend immer weiteren musikalisch-architektonischen Bogenwölbungen usw.) In den Interjektionen der Sprache[3]) ist noch ein letztes Rudiment dieser Übergangsformen aus dem Stadium der Vitalitätsempfindungsäußerungen zu den Signalen erhalten. Für diese zweite Gruppe stimmlicher Äußerungen[4]), also beim Menschen die Sprache, ist die Artikulierung das Wesentliche. Auch hier läßt sich ein auffallender Parallelismus mit analogen Phasen in der Entwickelung der Musik bemerken. Denn offenbar ist die Sprache durch zwei Momente charakterisiert: 1. durch die ausschließliche Verwendung artikulierter Laute, d. i. also durch die Auswahl eines ganz engen Kreises durch ihre anatomische Lokalisierung ganz eindeutig bestimmter Laute aus der nahezu unbegrenzten Fülle der dem Menschen hervorzubringen möglichen Laute, und 2. durch deren Gruppierung in einer bestimmten Reihenfolge zu einem Signal, d. i. dem Zeichen für einen Begriff, also zu einem Wort[5]). Schon in der Artikulierung liegt also eine gewisse phonetische Stilisierung: so die Fixierung des (der musikalischen Tonhöhe, deren Vorstufe es ist, analogen) verschiedenen höheren oder tieferen Lautniveaus der Vokale (i, e, a, å, o, u), Diphtonge usw., wobei das praktische Regulativ dieser Lautstilisierung in den anatomischen und physiologischen Bedingungen gegeben ist, an die ihre Hervorbringung gebunden ist (so z. B. im richtigen Ausmaße der Kehlkopfstellung und Mundöffnung für die Vokale, in der Verwendung der Zungenspitze, Zähne, uvula usw. für die Konsonanten u. dgl.). Wenn so also schon diese Auswahl bestimmter sozusagen Artikulationsstufen oder phonetischer Angelpunkte eine frappante Analogie mit der in der musikalischen Entwickelung

---

[1]) Vgl. Hä. pg. 34. Bezüglich der Tendenz zur Wiederholung bei Kindern vd. Gr. M. pg. 474 und Gr. T. pg. 113.

[2]) Vgl. J. II, pg. 297 ff. und 303 ff., sowie überhaupt den ganzen Abschnitt 2 (Wort und Sprache) in Kap. X ibid.

[3]) Über Interjektion usw. als Wurzel der Ursprache vd. J. II, pg. 274 ff.

[4]) Vd. ibid. I, pg. 367 ff. (über Erzeugung der Sprachlaute usw.), sowie die ibid. pg. 369 angeführte Literatur betr. Phonetik usw.

[5]) Für die ganzen folgenden Ausführungen vgl. J. II, Kapitel X, Abschnitt 1 und 2 (Sprechen und Denken: Wort und Begriff).

auf gewissen Stufen (junger, halbkultivierter Völker wie z. B. Javaner, Siamesen, Annamiter usw.) eintretenden Auswahl und Zusammenstellung bestimmter musikalischer Tonstufen zu einer Skala aufweist, so kann man in ähnlicher Weise in der Gruppierung der Laute zu einem Worte die erste Vorstufe des späteren primär-ästhetischen Moments erblicken; denn, wie wir schon im ersten Hauptteil zu beobachten Gelegenheit hatten, erfolgt die Zusammensetzung der Vokale und Konsonanten zu Worten in der Sprache nach ähnlichen Prinzipien wie die der Töne zu bestimmten Figuren[1]). Das Hauptmittel aber der Lautverteilung und -anordnung, das Grundprinzip aller Gliederung überhaupt, ist das Akzentuierungsprinzip: indem der Akzent einerseits betonte von unbetonten Silben scheidet, andererseits der betonten Silbe eine höhere Tonstufe zuerkennt als der unbetonten, wird er so zur Grundwurzel und zum Ausgangspunkt jener rhythmischen und tonalen Differenzierung, die in der Musik einerseits als musikalische Architektonik, andererseits als Aneinanderreihung verschiedener Töne zu einem neuen, einheitlichen Ganzen[2]), d. i. zur Melodie, zutage tritt. Beide, Rhythmus und Melos, sind somit nichts anderes als eine Steigerung und Differenzierung im Akzentprinzip bereits latent vorhandener Momente, wie wir dies noch im folgenden näher zu untersuchen Gelegenheit haben werden; wie das Akzentuierungsprinzip zugleich auch schon den Keim aller Profilation, also aller musikalischen Konstruktion überhaupt, in sich enthält, davon ist im bisherigen Verlaufe unserer Beobachtungen zur Genüge schon die Rede gewesen und wird uns übrigens auch weiter unten noch einmal beschäftigen. So bildet denn auch das Akzentprinzip die Brücke von der Sprache zum deklamatorisch-rezitativischen Gesang, der sich rhythmisch wie melodisch nur als eine Steigerung der, wie gesagt, im Sprachakzent latent liegenden Momente erweist; bis hierher also kann man der Spencerschen Theorie Berechtigung einräumen. Wie nun weiter auf der durch den *accentus* geschaffenen Basis sich allmählich der *concentus*, die eigentliche Musik, aufbaute, wie aus dem rezitativisch-deklamatorischen Halbgesang allmählich und schrittweise der eigentliche Gesang, die Melodie, hervorwuchs, und sich zuletzt sogar von dem ursprünglichen Ausgangspunkte und Träger, der menschlichen Stimme, loslöste, um als absolute, als Instrumentalmusik ganz unabhängig dazustehen, ist im zweiten Hauptteil eingehender verfolgt worden. So sehen wir denn, wie alle vorhin einzeln aufgezählten Probleme, die uns in ein wirres Chaos zu zerfallen drohten, sich mühelos in eine einheitlich geschlossene, kontinuierlich aufwärts steigende Reihe einordnen, in der jede spätere Phase die in den ihr vorangehenden latent ent-

[1]) So darf z. B. vielleicht das sprachliche Phänomen der Metathesis als Ausfluß eines solchen auf dem Gebiete der Sprache sich geltendmachenden primär-ästhetischen Ausgleichs- oder Kompensationsprinzips (hier also bezüglich der Lautquantität) aufgefaßt werden.

[2]) Vgl. Christian Frhr. v. Ehrenfels: Über Gestaltqualitäten. Vierteljahrsschrift für wiss. Philologie XIV, 1890. Vd. J. I, pg. 396.

haltenen Möglichkeiten entwickelt und die schon dort zutage getretenen Symptome gesteigert repräsentiert; schematisch läßt sich somit diese Reihe so darstellen:

A) Astylische oder unstilisierte (d. i. tonal nicht fixierte) Laute:
  1. Unartikulierte Laute (Vitalitätsäußerungen, Interjektionen).
  2. Artikulierte Laute (Sprache).

B) Stylische oder stilisierte (d. i. tonal fixierte) Laute:
  3. *accentus* } Vokal- } musik.
  4. *concentus* }
  5. Instrumental- }

Nachdem so die formale Kontinuität dieser Entwickelungslinie festgestellt worden ist, bleibt nunmehr nur noch die Frage nach jener feinen Grenzlinie zwischen Sprache und *accentus*, der Natur des sich daselbst vollziehenden Übergangs von unstilisierten zu stilisierten Lauten, übrig. Daß uns mit der bloßen physikalischen Erklärung durch die für Töne (gegenüber Geräuschen)[1]) charakteristischen bestimmten Schwingungszahlen nicht gedient ist, liegt auf der Hand; denn damit ist zwar die Frage nach den physikalischen Bedingungen des Entstehens von Tönen beantwortet, nicht aber die uns hier einzig interessierende nach den biologischen oder physiologischen Gründen für deren Hervorbringung. Mit anderen Worten: wie und wann also, d. i. unter welchen Bedingungen, kommen Tier und Mensch dazu, statt der sonst im Leben überwiegend angewendeten unstilisierten Laute stilisierte, d. i. Töne, hervorzubringen? Daß uns Spencer auf diese Frage keine ausreichende Antwort zu geben vermag, haben wir schon vorhin gesehen. Aber auch die Darwinsche Erklärung versagt hier. Denn wenn Darwin[2]) annimmt, daß die Sprache ihren Ursprung der Nachahmung und Abänderung verschiedener Naturlaute und Stimmen anderer Tiere, sowie des Menschen eigenen instinktiven, durch Zeichen und Gebärden unterstützten Ausrufungen verdanke, in der Weise, daß der Urmensch oder vielmehr irgendein früher Vorfahr des Menschen seine Stimme wahrscheinlich zuerst zum Hervorbringen wirklicher musikalischer Tonläufe benutzte, d. h. sang, wie es manche Gibbonsaffen noch heutigentages tun, und daß diese Betätigung besonders während des Werbens der Geschlechter erfolgt sei, daß sie verschiedene Gemütsbewegungen, wie Liebe, Eifersucht, Triumph ausgedrückt habe und daß sie zum Herausfordern des Gegners benutzt worden sei, so daß wahrscheinlich die Nachahmung musikalischer Ausrufungen durch artikulierte Laute Worte entstehen ließ, die verschiedene Gemütsbewegungen ausdrückten usf., — so ist an diesen Ausführungen Darwins nur zu offenkundig ersichtlich, wie hier gerade

[1]) Vgl. Stumpf II, § 23, Helmholtz: Die Lehre von den Tonempfindungen. 4. Auflage. Braunschweig 1877, Vieweg & Sohn, Einleitung, und Wilhelm Wundt: Grundzüge der physiologischen Psychologie. 4. Auflage. Leipzig 1893, II. Bd., 10. Kap. Vd. J. I, pg. 356 ff. und die ibid. angeführte Literatur.

[2]) Da. I, pg. 129.

jene wichtige Grenzlinie zwischen Sprache und Musik völlig verwischt ist und beide durcheinander geworfen sind. Wohl aber scheint mir eine Tatsachengruppe, auf die ebenfalls schon Darwin aufmerksam gemacht hat, für die Beantwortung unserer Frage von höchster Bedeutung: ich meine das bei den Tieren wie bei den Wilden gleich unzertrennlich eng verbundene gleichzeitige Vorkommen von Gesang, Tanz und Mimik. Bei den Liebespossen und -tänzen der Vögel[1]) z. B. begnügt sich das Männchen nicht allein mit dem bloßen Gesange, sondern es führt gleichzeitig mit dem ganzen Körper mehr oder weniger rhythmisch abgezirkelte Bewegungen[2]) vor dem Weibchen aus: tänzelt oder trippelt mit (für den Menschen) oft sonderbar lächerlichen, steifen Schritten auf und ab, schwirrt oder flattert um es herum u. dgl.[3]). Wie dabei der Vogel in seiner Liebesleidenschaft so ganz und gar von seiner Beschäftigung erfüllt ist, daß er darüber blind und taub für alles andere, selbst herannahende Gefahr, wird, zeigt das Beispiel des balzenden Auer- oder Birkhahns usw.; sein ganzer Energieaufwand gilt nur der Hervorbringung dieser Laute, Bewegungen und Gebärden, die sich von denen seines übrigen Lebens durch eine Steigerung und gewisse Gebundenheit, „Stilisierung" derselben, unterscheiden: die Laute erheben sich auf gewisse unveränderliche Höhenstufen, werden also zu Tönen, und in die Bewegungen kommt eine gewisse zahlenmäßige Gebundenheit, ein rhythmisches Maß. (Daß auch in den Gesichtsausdruck, das Mienenspiel, eine gleiche Stilisierung oder Gebundenheit tritt, entgeht uns am Tiere wohl nur darum, weil wir infolge der im Kulturleben verkümmerten Ausbildung unseres Gesichtssinnes für die feinen Unterschiede der einzelnen tierischen, sowie überhaupt der nicht unserer Art angehörigen Physiognomien keinen Blick haben, wie uns

---

[1]) Vd. ibid. II, pg. 72 ff. Vgl. auch Gr. T. Kap. IV, pg. 248 ff.

[2]) Über solche rhythmisch stilisierte Bewegungen bei den tierischen Bewerbungskünsten vd. Gr. T. pg. 113, 273—284 und 280 Anmerkung. Daß aber die Tendenz zu streng rhythmischer Wiederholung von Bewegungen, Lauten und sonstigen Äußerungen auch außerhalb der Bewerbung bei den Tieren ungemein häufig anzutreffen ist, dafür zeugen die bekannten, oft zu beobachtenden Tatsachen, daß das Blöken der Schafe, oft sogar auch das Bellen der Hunde usw. sich in ganz genau gleich abgemessenen rhythmischen Zwischenräumen wiederholt. Man wird zur Erklärung dieser Erscheinung die vielleicht schon von Gr. T. pg. 113 geltend gemachte Beobachtung heranziehen dürfen, „daß jede Bewegung, solange keine anderen Einflüsse hemmend dazwischentreten, zu rhythmischer Wiederholung geneigt ist", wie dies z. B. die unermüdliche Ausdauer, mit der Kinder irgendeinen Scherz wiederholen können, illustriere.

[3]) Vd. die nähere Beschreibung solcher Liebes- oder Balzflugsspiele in den ornithologischen Spezialwerken, wie z. B. Naumann, Friderich, Flöricke, Voigt, Jul. Hoffmann usw.; ferner bei Da. und Gr. T. l. c. Für die Erklärung dieser Künste vd. Wallace: Darwinismus pg. 433, 437 ff., 448 (bei Gr. T. pg. 255), A. Weismann: Gedanken über Musik bei Tieren und beim Menschen (in Deutsche Rundschau LXI, 1889, bei Hä. pg. 29) und vor allem besonders eingehend bei Hä. pg. 63—80 (und zwar für die Flugkünste pg. 63 ff., Balzkünste, d. i. Gesang, Tanz usw. pg. 73 ff. usw.).

denn z. B. in einer Schar von 30 Kanarienvögeln, Gänsen, Pferden, Hottentotten, Negern, Chinesen usw. alle das gleiche Gesicht zu haben scheinen; daß aber beim Menschen im Gesang und Tanz auch physiognomisch die gleiche Stilisierung eintritt wie beim Tiere in den eben erwähnten Momenten, wird uns gleich im folgenden näher beschäftigen.) Daß nun beim Tiere diese Stilisierung ausschließlich nur in der Brunftzeit auftritt, — von den vorhin erwähnten Ausnahmen abgesehen[1] — und mit deren Ende, also mit der Befriedigung des sexuellen Triebs, aufhört, um während des ganzen übrigen Jahres nicht mehr zu erscheinen und erst wieder mit der nächsten Brunftzeit aufzutauchen[2], — wie dies besonders deutlich u. a. z. B. an den nur in der Brunftzeit auftretenden Flötentönen gewisser einheimischer Singvögel (z. B. Schwarzplättchen, Gartengrasmücke, Rotkehlchen u. a.) zu bemerken ist[3], — legt den Gedanken an einen ursächlichen Zusammenhang dieser Stilisierung mit dem sexuellen Leben der Tiere nahe, ähnlich wie dies schon Darwin annahm[4], etwa im Sinne eines Vikarierens beider miteinander, wie dies gleich näher ausgeführt werden soll. Wenn je, so scheint mir nun hier der Ansatzpunkt gegeben für das Eintreten der Kraftüberschuß- und Spieltheorie[5]. Nimmt man nämlich für den Sexualtrieb als wesentlich an das Vorhandensein eines Kraftüberschusses (ähnlich wie diesem auf niederen Stufen des organischen Lebens, z. B. beim Vorgang der Zellsprossung und -teilung usw., als Korrelat ein Überschuß an Masse entspricht), so ergäbe sich dann etwa folgendes: der unter normalen Verhältnissen im Naturleben periodisch (alljährlich einmal, in der Frühlingszeit, eventuell im Herbst — Brunftzeit der Hirsche!) eintretende und nach Entladung im sexuellen Akte drängende Kraftüberschuß bewirkt, solange ihm diese versagt bleibt, — also während der

---

[1]) Vd. Gr. T. pg. 282, 291, 292.

[2]) Daß Vögel ausnahmsweise auch außer der Brunftzeit (— vgl. die früher angeführten Fälle von im Angeschossen- oder Gegriffenwerden, beim Stürzen ins Leuchtturmfeuer u. dgl. singenden Vögeln! — ) und allein, z. B. in der Gefangenschaft, singen, steht, wie wir schon gehört haben, hierzu nicht in Widerspruch, da erstere Fälle durch die früher erörterte psychische Transposition hinreichend motiviert erscheinen, der letztere aber durch die in der Gefangenschaft eintretende Degenerierung, derzufolge hier der sexuelle Trieb, der im Naturleben nur an die normale Brunftzeit im Frühling gebunden ist, auch außerhalb dieses Termins, ja während des ganzen Jahres auftreten kann, wie denn u. a. der Mensch und die Haustiere hierfür Beispiele sind.

[3]) Vgl. Hä. pg. 45 (bezüglich der Flötentöne, „Überschlag").

[4]) Ähnlich Weismann l. c., der im Anschlusse an Darwin Vogelgesang, Flug- und Tanzkünste als Wirkung der geschlechtlichen Auslese erklärt (vd. Hä. pg. 29); mit Modifizierung der Darwinschen Theorie auch Groos und Häcker.

[5]) So erklärt denn auch Wallace l. c. wie die Schiller-Spencersche Spieltheorie die Flug- und Tanzkünste aus überströmender Lebensenergie. Auch das Singen der Vögel ist nach ihm „offenbar ein Vergnügen und dient vermutlich zur Ableitung überschüssiger Nervenkraft und -erregung, wie es der Tanz, Gesang und die Belustigung im Freien für uns sind". (Wallace: Darwinismus pg. 433, bei Gr. T. pg. 255.)

Werbezeit um das Weibchen —, eine intensive Steigerung aller reflektorischen Energieentladungen des Tieres, also der Mienen, Gebärden, Bewegungen und vor allem der Stimmäußerungen, denen unter allen bei den Bewerbungskünsten verwendeten Mitteln zur Anlockung und geschlechtlichen Erregung unbestritten die erste Stelle zuzuerkennen ist[1]). Indem die hierbei beteiligten Muskelgruppen, solange noch nicht die Entladung des Kraftüberschusses auf dem normalen Wege, durch den Sexualakt, erfolgt ist, infolge der allgemeinen Steigerung des Kraftpotentials analog der für den eigentlichen Sexualakt selbst charakteristischen Steigerung der Muskelkontraktion zu krampfartiger Starrheit und Steife ebenfalls in einen ähnlichen Zustand krampfartig starrer, gesteigerter Anspannung geraten[2]), werden auch die durch solche Muskelkontraktionen bewirkten Energieäußerungen konzentrierter, schärfer umrissen, eckiger ausgeprägt, plastischer und eindeutig entschiedener als die übrigen, nicht aus solchen Momenten sexueller Erregung hervorgegangenen Äußerungen. Während die Sprachlaute noch unentschiedener, gleichsam unabgegrenzter und verschwommener, ihre Grenzlinien leichter verwischbar und flüchtiger sind, so daß sie leichter ineinander fließen, ist dem musikalischen Tone die unverrückbare Tonhöhe, die Fixierung auf eine bestimmte Stufe eigen; durch diese schärfere Abgrenzung wird zwar die Zahl der möglichen Übergangsschattierungen eine geringere und weniger mannigfaltige, aber dafür die Klangqualität des einzelnen Tones sozusagen gesättigter, konzentrierter, der Ton plastischer, schärfer abgegrenzt. Es tritt uns also schon hier jenes Moment der Auswahl, Begrenzung und freiwilligen Beschränkung auf einige wenige aus einer fast unbegrenzten Zahl möglicher Laute entgegen, jenes Moment,

---

[1]) Vd. Hä. pg. 78. Die gleiche Auffassung der Gesang-, Flug- und Balz-, also überhaupt sämtlicher Bewerbungskünste, als Reflexe, als „reflexartiger Ausdruck beliebiger Affekte, speziell aber der sexuellen Erregung" (Hä. pg. 79, ähnlich pg. 63), findet man auch — in sorgfältiger Detaillierung und mit Unterscheidung verschiedener Zwischenstufen zwischen einfachem, durch einen beliebigen Erregungszustand hervorgerufenem Reflex und einer eigentlichen Werbungserscheinung (ibid. pg. 75) — durchgeführt bei Hä. pg. 63 ff., und zwar für die Flugkünste (als „gewisse, rein reflektorische, auf den allgemeinen Erregungszustand zurückzuführende Bewegungen") pg. 63—72, für die Balzkünste (als „Verbindungen des Gesangs mit allerlei reflektorischen Bewegungen" pg. 77, als „reflektorische, den Gesang begleitende und den allgemeinen Erregungszustand kundgebende Geberden und Bewegungen" pg. 79) pg. 73 ff. Eine eingehende Entwickelungstheorie der Bewerbungskünste, gebaut auf diese Auffassung derselben als Reflexe und zwar Kontraktionen gewisser Muskelgruppen usw., vd. bei Hä. pg. 91 ff.

[2]) Unter gewissen (zumeist pathologischen) Bedingungen tritt der Zusammenhang zwischen Sexualismus und krampfartiger Steigerung der Muskelkontraktionen noch auffällig zutage, so z. B. in der Hysterie, wo — wie Breuer und Freud nachgewiesen haben — die „Verdrängung", bzw. die Unterdrückung des sexuellen Triebes, zu den bekannten hysterischen Krampfanfällen führt. Vgl. Breuer und Freud: „Studien über Hysterie" und „Über den psychischen Mechanismus hysterischer Phänomene" l. c., sowie Freud: Kleinere Schr. z. Neuros. I., Abhandl. II, III usw.

das uns dann später in der musikalischen Entwickelungsgeschichte bei der Auswahl bestimmter Skalatöne abermals aufstößt und ähnlich auch in der Malerei, bei der Auswahl der Farbenskala, wie es denn überhaupt das Merkzeichen aller Kunst ist[1]). Und ähnlich wie mit den Stimmäußerungen verhält es sich mit Mienen- und Gebärdenspiel[2]): indem aus der schier unabsehbaren Zahl möglicher Nuancen einige wegen der Wichtigkeit und Häufigkeit der durch sie ausgedrückten Gefühle (z. B. Liebe, Eifersucht, Zärtlichkeit, Sehnsucht, Angst, Neid, Zorn, Haß usw.)[3]) besonders hervorragende und oft wiederkehrende[4]) Mienen und Gebärden beobachtend aufgegriffen und infolge der öfteren Wiederkehr allmählich immer schärfer herausgearbeitet, gleichsam immer konzentrierter und plastischer modelliert[5]), die Bewegungen schließlich auch noch (vielleicht in unbewußter Analogie mit dem Pulsschlag?) nach dem Kontrastprinzip, Rhythmus, geordnet werden — wovon weiter unten noch ausführlicher die Rede sein wird, — entsteht jene Stilisierung, durch die sich die in solchen Momenten hervorgebrachten Stimmäußerungen, Bewegungen, Mienen u. dgl. von denen des übrigen Lebens in ähnlicher Weise unterscheiden wie z. B. die Darstellung von Gefühlsäußerungen auf der Bühne von denen des gewöhnlichen Lebens. So finden wir denn hier die Grundwurzeln nicht bloß von Gesang, Mimik und Tanz, sondern die jener Stilisierung, aus der alle Kunst[6]) überhaupt hervorwächst; jene haarscharfe Linie, welche die stilisierten Äußerungen von den übrigen, nicht stilisierten trennt, bezeichnet auch zugleich die Grenzlinien zwischen bloßen Vitalitätsäußerungen und den ersten Anfängen der Kunst.

Es ist hier nicht der Raum, auf die näheren Details dieses Problems einzugehen; wir müssen uns daher damit begnügen, nur ganz flüchtig, gleichsam im Vorübergehen, einige der Hauptfäden bloßzulegen, welche sich von den tierischen Bewerbungskünsten zur menschlichen Kunst hinüberspinnen und den genetischen Zusammenhang dieser mit jener erweisen. Und zwar scheint es mir, daß man vor allem drei Wurzeln deutlich unterscheiden kann,

---

[1]) Vgl. Helmholtz l. c. pg. 412, 413, 417 und Felix Clay: The origin of the aesthetic emotion. S. I. M. G. IX, pg. 282 ff.

[2]) Vd. J. II, pg. 58 ff., speziell 59, 60 (über Mimik und Physiognomie als Reflexe).

[3]) Vgl. Darwin: Über den Ausdruck der Gemütsbewegung usw., Kap. IV und V (Ausdrucksmittel bei den Tieren) speziell pg. 115 ff. (Besondere Ausdrucksformen bei den Tieren.)

[4]) Vd. ibid. Einleitung: (Über die allmähliche Entwickelung der physiognomischen Ausdrucksmittel usw.) pg. 11 ff., sowie Kap. I, pg. 28 ff. (Allgemeine Prinzipien des Ausdrucks): „Zweckdienliche Tätigkeiten werden in Verbindung mit gewissen Seelenzuständen gewohnheitsmäßig und werden ausgeführt, sie mögen in jedem besonderen Falle einen Zweck haben oder nicht.“ Vgl. hierzu J. II, pg. 58 ff. und 77 ff., sowie Gr. T. pg. 48, Hä. pg. 20 ff. und die ibid. angeführte Literatur.

[5]) Über die Wurzeln der Geberdensprache, als einer Art „lebender Hieroglyphik“, vd. J. II, pg. 282 ff. Vgl. auch die ibid. pg. 283 angeführte Literatur.

[6]) Vgl. J. II, Kap. XI, 4. Abschnitt, pg. 424 ff.

mit denen der Kunsttrieb aus dem Sexualtrieb hervorsproßt, drei Äste der Sexualität, die freilich gelegentlich so eng und in so unentwirrbarem Knäuel ineinander verwachsen sind, daß es oft sehr schwierig ist, zu erkennen, mit welchem dieser drei man es zu tun hat: nämlich das Aggressionsmoment oder Moment der Grausamkeit, das Moment der Zurschaustellung und das Moment der Sublimierung des Sexualtriebs[1]). Es ist schon vorhin, bei der Erörterung der psychischen Transpositionen, als eine der beiden häufigsten unter den Umsetzungsarten der Libido neben der in Angst[2]) auch die in Wut, in Aggression und Kampfeslust, in Grausamkeit[3]) erwähnt worden, — ein Dualismus, in dem — analog dem Parallelverhältnis Masochismus und Sadismus — offenbar ein viel tieferer, dahinter verborgen zugrunde liegender biologischer seinen psychologischen Ausdruck findet, nämlich die Polarität alles sexuellen Verhaltens überhaupt als weibliches und männliches[4]), passives und aktives, Kontrektations- und Detumeszenztrieb. Dieser Zusammenhang von Sexualismus und Kampfestrieb, Lust am Quälen usw. spielt bekanntlich in der ganzen Tierwelt eine ungeheure Rolle (Brunftkämpfe!)[5]) und klingt noch im Liebesleben des Menschen nach („Eifersucht" = Sucht zu eifern, zu wetteifern, zu kämpfen!): als gleichsam die Kehrseite und das Negativ der männlichen Liebe tritt der Trieb auf, zu mißhandeln und Schmerzen zu verursachen, eine ausgesprochene Freude am Quälen und Leidensehen. Schon Groos hat nun darauf aufmerksam gemacht, daß gerade Kampf und Kampfesstimmung der Hauptinhalt der menschlichen Kunstdarstellung in Poesie, Malerei und bildender Kunst überhaupt, ja sogar in Architektur und Musik, in die wir gewisse Kampfstimmungen hineinlegen[6]), vor allem aber im Drama[7]), im Tragischen, als der höchsten poetischen Kampfdarstellung[8]), ist. (Man erinnere sich bloß an die technischen Bezeichnungen der Schauspieler: des antiken πρωταγωνιστής, unseres: „Held" und „Gegenspieler" usw., — durchwegs Ausdrücke, die alle das Kampfbild festhalten.) Man darf dem vielleicht noch hinzufügen, daß der ganze „ästhetische" Genuß am Drama eigentlich nichts anderes ist als eine verfeinerte, „sublimierte" Art jener kitzelnden und

---

[1]) In gewissem Sinne könnte man freilich auch schon die beiden ersteren als eine Art Sublimierung des Sexualismus auffassen, wenn man nämlich den Begriff „Sublimierung" auf jede Umsetzung des Sexualtriebs, bei der das normale Sexualziel hinter anderen psychischen Interessen zurücktritt, ausdehnen will.

[2]) Betreffs der Umsetzung von libido in Angst und umgekehrt vd. Freud, 3 Abhdlgn. z. Sex. pg. 48, 49, 50.

[3]) Vd. ibid. pg. 18, 25, 45, 46.

[4]) Vgl. Otto Weininger: Geschlecht und Charakter. Wien und Leipzig 1909, Braumüller. II. Teil, II. Kapitel, pg. 106—116.

[5]) Vd. Gr. T. Abschnitt: Kampfspiele.

[6]) Gr. M. pg. 314 ff.

[7]) Vd. ibid. pg. 314 ff.

[8]) Vgl. ibid. pg. 316—323.

prickelnden Nervenspannung, jenes wohllüstigen Durchrieselns von Grausamkeit, welche das antike Publikum durchschauerte beim Anblick der Abschlachtung eines unterliegenden Gladiators, der Todeskämpfe wilden Tieren vorgeworfener Christen, Verbrecher oder Gladiatoren, eines beim Wettkampf im Hippodrom zu Byzanz verunglückenden Wagenlenkers u. dgl., — ein Genuß, den noch der heutige Spanier im Anblick der Stierkämpfe, der romanische Pöbel in dem der Hahnenkämpfe und in weiterer Verfeinerung der moderne Kulturmensch im Rennsport, im Hasardspiel usw. findet[1]); es wäre nicht schwer, die Begriffe der Aristotelischen Dramaturgie, z. B. der tragischen Hauptemotionen Furcht und Mitleid, die tragische Gerechtigkeitsforderung usw., auf diese Freude am Leidensehen zurückzuführen[2]). Damit, mit Erwähnung dieser Lust am Schauen von Kampf und Leiden, sind wir aber auch schon bei der Kehrseite des zweiten der drei oben aufgeführten Momente angelangt, nämlich beim Moment der Zurschaustellung. Es ist schon von Häcker ausführlich entwickelt worden, wie das aller sexuellen Brunft immanente Streben nach Schaustellung[3]) der körperlichen Reize und Vorzüge (z. B. des schönen Gefieders, der Stimme, der Stärke u. dgl.) vor dem Weibchen einerseits der Wurzel aller Bewerbungskünste, also Gesang, Tanz usw. ist[4]), wie aber andererseits diese Bewerbungskünste, vor allem der Tanz, — so z. B. bei den gemeinsamen Tänzen gewisser Vogelarten[5]) — unzertrennlich eng mit dem Kampfe verbunden sind[6]), gleich regelmäßigen „Tänzen" den Charakter der Produktion bekommen[7]), und so der Kampf zu einem Schauspiel, zu einem die eigene Erregung sowie die des Weibchens steigernden Akt wird, dem die gleiche Bedeutung zukommt wie dem Gesang[8]). Insoferne nun aber bei diesen Kämpfen und Tänzen meistens außer den Weibchen auch noch andere Artgenossen als Zuschauer sich einfinden und so bei diesen zu der sexuellen Erregung der Kämpfenden auch noch die ansteckende Wirkung der Nachahmung hinzutritt, gewinnen diese Vogelspiele den Charakter orgiastischer Massenspiele und bieten so dasselbe Bild der Verquickung von sexueller Erregung und imitativer Suggestion[9]), wie es uns schon anfangs des dritten

---

[1]) Vgl. J. II, pg. 408 ff. und 427 ff. (bezüglich der Lust am Schmerzlichen, an aufregenden und gräßlichen Vorgängen, an Hinrichtungen u. dgl.).

[2]) Vd. ibid. II, pg. 431 ff. (bezüglich der Katharsis usw.).

[3]) Vgl. Hä. pg. 77. Als die pathologische Ausdrucksform dieses Triebes, sich selbst zur Schau zu stellen, darf vielleicht das Exhibitionsmoment angesehen werden, das bekanntlich in gewissen psychopathischen Fällen eine große Rolle spielt.

[4]) Vd. ibid. pg. 63 - 80.

[5]) Vd. ibid. pg. 85 ff.

[6]) Vd. ibid. pg. 80—86.

[7]) ibid. pg. 80.

[8]) ibid. pg. 82 ff.

[9]) Gr. T. pg. 232.

Teils vorliegender Studien entgegengetreten ist[1]). Bildet so die Steigerung der mit den Tanzspielen verbundenen Erregung zu orgiastischer Wut. die Brücke zum sexuellen Kampfmoment, dessen oft furchtbar blutige Rolle in der Tierwelt (man erinnere sich nur z. B. an die Brunftkämpfe unserer Hirsche!) aus diesen Spielen ganz unmerklich leise hervorwächst, so sind demgegenüber zahlreiche Fälle anzuführen, wo das Kampfmoment ganz zurücktritt hinter dem des Spieles oder doch wenigstens der spielerischen Schaustellung, also Fälle von Weiterbildung des Balzinstinktes, wo die Einzelproduktion vor dem Weibchen und der allen anderen Bewerbungskünsten innewohnende Zweck, das Weibchen zu locken und zu erregen[2]), in den Hintergrund tritt. So berichtet Darwin[3]) von Scheinkämpfen (des nordamerikanischen Waldhuhns), die nur zur Schaustellung ausgeführt werden und bei denen nicht ein Kämpfer verwundet, kaum eine geknickte Feder gefunden wird, Häcker von den Bewerbungskünsten des Kampfläufers, bei denen die Männchen sich versammeln, die Weibchen als Publikum zuschauen, gelegentlich auch mitagieren, und wobei nicht die leiseste Eifersucht zu erkennen ist, vielmehr alle in gemütlichem Beisammensein sich unterhalten[4]); ähnlich Naumann, Hudson u. a.[5]). Vielleicht darf man also in der von den genannten Autoren bei allen diesen Schilderungen so stark betonten gänzlichen Abwesenheit jeder Eifersucht bei völliger Konzentration alles Interesses auf das Spiel die primitivste Urform jener Objektivität und Uninteressiertheit, jener „Loslösung vom Willen“ erblicken, die in der menschlichen Kunst die Grundvoraussetzung alles ästhetischen Genießens bildet[6]), ebenso wie man vielleicht das in der Selbstzurschaustellung der tierischen Bewerbungskünste zum Ausdruck kommende Moment der Willkür- und Absichtlichkeit (das Weibchen anzulocken, um die Gewährung des Sexualgenusses von ihm zu erlangen, auf höheren, sublimierteren Stufen vielleicht nur mehr, um sich hervorzutun, Eindruck zu machen — wie man denn etwa z. B. beim Menschen auch Ehrgeiz und Ruhmesdurst hieraus entwickelungsgeschichtlich zu erklären haben dürfte —) als den Urkeim der zielbewußten, Mittel und Zweck wohl erwägenden und auswählenden künstlerischen Absicht, also des „faiseur“- oder „Mache“standpunktes in der menschlichen Kunst, ansehen darf. Wie dem nun auch immer sei, jedenfalls ist die Art und Weise, wie die sexuelle Wut zur Liebe sublimiert wird, aus den ersten, rohen Anfängen

---

[1]) Vgl. O. Stoll: Suggestion und Hypnotismus in der Völkerpsychologie, Leipzig 1894, pg. 24 (Middendorffs Schilderung eines tungusischen Balls). Vd. Gr. T. pg. 232. Vgl. ferner J. I, pg. 372.

[2]) Hä. pg. 84.

[3]) Darwin: Abstammung ed. Carus, pg. 414, bei Hä. pg. 83.

[4]) Hä. pg. 83, 84.

[5]) Vd. ibid. pg. 83—86.

[6]) Vd. J. II, pg. 430 ff.

des Werbens: dem wutschäumenden Hetzen des verfolgten Weibchens schließlich die freundlichen Bewerbungskünste und Liebesspiele hervorgehen[1]) — jener komplizierte und mühselig verschlungene Entwickelungsgang, bei dem die Aggregierung und gegenseitige Substituierung der verschiedenartigen Reflexe und Instinkte zunächst zur Entstehung von Flugspielen und Singflug führt und nach deren weiterer Umbildung zu Schaustellungen und Scheinkämpfen aus diesen heraus endlich unter dem Einfluß psychischer Regungen und auch in Ermangelung eigentlich realer Zwecke die schließliche Um- und Weiterbildung dieser ursprünglichen instinktmäßigen Handlungen zu Spielen (als Ausdruck des gesteigerten Lebensgefühles oder auch aus Vergnügen an der Tätigkeit)[2]) erfolgt —, ein glänzendes Beispiel für die Sublimierung des Sexualtriebs auf dem Gebiete des Tierlebens[3]), wie sie auch in der menschlichen Psyche eine große Rolle spielt[4]) und hier direkt zu einer der Quellen der Kunstbetätigung wird[5]). Eben diese Sublimierung des Sexualtriebs scheint mir daher auch die Brücke, die von den tierischen Be-

---

[1]) Gr. M. pg. 340 ff.

[2]) Hä. pg. 93. Vd. ibid. pg. 91 ff. und 93 ff. die ausführliche Aufrollung dieser Entwickelungsreihe.

[3]) Daß das erste Produkt dieser Sublimierung die Stilisierung (der Töne, Bewegungen usw.) ist, ist insofern eine sehr bedeutungsvolle Parallele zum analogen Vorgang in der menschlichen Psyche, da auch hier die Tendenz zur Stilisierung deutlich zutage tritt. So zeigen z. B. die Zeichnungen, Schnitzereien u. dgl. des prähistorischen Höhlenbewohners wie auch noch des heutigen Primitiven einerseits unverkennbar das Streben nach Darstellung des Sexualobjekts, andererseits aber erfolgt diese Darstellung in stilisierter Weise, insofern die geschweiften und gebogenen Umrißlinien des Objekts durch eckige, gebrochene Linien wiedergegeben werden und überhaupt eine starke Neigung zu Verschnörkelung in geometrischen Mustern und Ornamenten ersichtlich ist, wie dies u. a. z. B. die heutigen Indianerzeichnungen oder sogar noch altnordische, altirische usw. bildliche Darstellungen aus dem frühen Mittelalter (z. B. Schnitzereien auf Kästchen, Einätzungen auf Schwertklingen u. dgl.) zur Genüge dartun. Ein deutliches Beispiel für diese Tendenz zur Stilisierung ist ferner die durch Ehrenreichs und von den Steinens Untersuchungen über die Naturvölker Zentralasiens (bei Gr. M. pg. 76, 77) nachgewiesene Entstehung der geometrischen Ornamentmuster aus dem stilisierten Nachzeichnen von Vorbildern in der Natur, speziell animalischen Vorbildern. (Vgl. L. von Frobenius: Die Kunst der Naturvölker. I. Die Ornamentik. Westermanns Monatshefte, Dezember 1895. Vd. Gr. M. pg. 77.) Es scheint also, daß der tierischen wie der menschlichen Psyche — dort sich vorbereitend und hier sich vollendend — ein tiefinnerlicher Drang zur Stilisierung innewohnt, ihr ganzes Tun und Schaffen in allem und jedem durchsetzt und so eine ursprünglich rein praktische, auf die Befriedigung eines Bedürfnisses gerichtete Handlung zum ästhetischen Schaffen, einen Trieb zum Spiel, den Sexualismus zur Kunst umwandelt.

[4]) Vd. Freud: 3 Abhdlgn. z. Sex. pg. 34, 52, 76. Betreffs Sublimierung des Geschlechtstriebes zu höchsten intellektuellen und ethischen Leistungen vd. die hochinteressanten Ausführungen bei Freud: Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci. (In: Schriften zur angewandten Seelenkunde, herausgegeben von Sigmund Freud. Heft VII. Leipzig-Wien, Deuticke, 1910) speziell pg. 17 ff., 56 ff., 62 ff., 69.

[5]) ibid. pg. 76.

werbungskünsten zur menschlichen Kunst herüberführt, und wenn Groos[1]) die Ableitung der Kunst aus den Bewerbungserscheinungen als durch die Tatsachen nicht recht unterstützt abweist, dagegen das tierische Spiel als Ausgangspunkt der Kunst ansieht[2]), da in ersterem die mit der Bewerbung zusammenhängenden Vorgänge nicht fehlten und außer der Freude an der bewußten Selbsttäuschung[3]) noch eine ganze Reihe anderer in der künstlerischen Produktion wirksamer Motive aus der Tierpsychologie wie Beschäftigungsdrang, Schöngestaltung, Nachahmung, Selbstdarstellung u. dgl. hereinspielten[4]), so scheint mir eine Vermittelung dieser beiden anscheinend unvereinbaren Theorien um so weniger ausgeschlossen, als ja, wie Groos selbst zugibt[5]), und wovon auch Häcker bei der Durchführung seiner Entwickelungstheorie des Vogelgesangs[6]) ausgeht, der Bewerbungsgesang der Vögel vor der Paarung aus sexuellem Bedürfnis erfolgt, nach ihr aber zum Spiele wird, die Ansatzpunkte für beide Theorien daher einfach nur an zwei verschiedenen Stellen einer und derselben Entwickelungslinie liegen: für die Darwinsche Theorie am Anfang, für die Spieltheorie aber viel später. Die zwischen beiden Punkten fehlenden Zwischenglieder aber werden, wie ich glaube, durch Einschaltung der oben erörterten, in analoger Weise auf die Tierpsyche übertragenen Transpositions- und Sublimierungsphänomene ergänzt. Erinnert man sich z. B. an das so häufige Vikarieren von Schaffens- und Sexualtrieb, die periodischen Schwankungen gesteigerter künstlerischer Schaffenskraft bei gleichzeitiger Herabsetzung oder gänzlichem Schweigen der Libido mit solchen umgekehrter Tendenz, oder an die zahlreichen Fälle, wo der Schaffensdrang direkt als Ersatz, als andere Erscheinungsform und Äußerung des Sexualtriebs, sozusagen als dessen phänomenale Modifikation — also etwa im Sinne der Freudschen „Verdrängung" — auftritt, so ist es wohl überflüssig, die von hier aus sich anspinnenden Fäden einerseits zur sexuellen Bewerbung, andererseits zu Kraftüberschuß und Spiel als Wurzeln der Kunst noch weiter zu verfolgen. Summarisch zusammengefaßt ließe sich das Schema des Verlaufes der einzelnen Zwischenphasen etwa so formulieren: zunächst geschlechtliche Erregung, dann Umsetzung der Libido in allgemeine Erregungszustände, weitere Umsetzung dieser Erregung in Bewegungs- und Schaffenskraft, also Erhöhung des Kraftpotentials, d. i. Kraftüberschuß, Spieltrieb, und schließlich Umsetzung dieses Kraftzuwachses in die korrespondierenden, durch ihn ausgelösten Muskelkontraktionen: Bewegungen, Laute

[1]) Gr. T. pg. 318 und „Die Anfänge der Kunst und die Theorie Darwins" in „Hessische Blätter für Volkskunde", 1901, III, pg. 98 ff.), bei Gr. ibid.

[2]) ibid. pg. 318 und Gr. M. pg. 348.

[3]) Vd. J. II, pg. 428 ff., speziell 429—433 und 435 ff., sowie die ibid. angeführte Literatur.

[4]) Gr. T. pg. 318 ff.

[5]) Gr. M. pg. 344.

[6]) Vd. Hä. pg. 46 ff. und 56 ff.

u. dgl. —: Spiel —, von wo aus dann der Übergang zur Kunst beim Menschen sich von selbst ergibt[1]). Je nachdem man das eine oder andere Glied dieser Kette aufgreift und weiter verfolgt, steht man vor der Darwinschen, Spencerschen, Groosschen, Häckerschen Theorie usw.

Kehren wir aber nunmehr wieder zum Ausgangspunkte unseres Exkurses zurück! In den Liebestänzen und -possen der Tierwelt, vor allem der Vögel, treten uns also, wie wir sahen, die ersten Keime der Stilisierung entgegen; daß diese sich nicht auf ein einzelnes Gebiet von Energieäußerungen (z. B. die stimmlichen oder die Gebärden u. dgl. allein für sich) beschränkt, sondern in gleicher Weise und gleichzeitig alle Arten derselben umfaßt, steht in vollster Übereinstimmung mit dem engen Zusammenhang zwischen Psyche und Innervationsapparat einerseits[2]), sowie den verschiedenen Muskelapparaten unter- und miteinander[3]), also vor allem auch mit dem Kehlkopfmuskel, andererseits[4]) und legt den Schluß nahe, daß alle diese Kraftentladungen nur in Stellvertretung der eigentlichen Hauptentladung, des Sexualaktes, vor sich gehen, womit auch übereinstimmt, daß sie aufhören, sobald dieses angestrebte Ziel erreicht, also die sexuelle Befriedigung eingetreten ist. Es wäre mithin der Trieb zur Stilisierung, d. i. also zur Kunst, nur ein Surrogat für die mangelnde Befriedigung des Sexualtriebs[5]), und daß dies nicht bloß für die Tierwelt gilt, in Hinblick auf welche dies zunächst ausgesprochen wurde, sondern auch für den Menschen, dafür böten die von Lombrosos, Freuds, Fließ', Weiningers usw. Arbeiten her allbekannten Beispiele des Vikariats von Sexual-

---

[1]) Über das Wesen der Kraftgefühle, bzw. ihre Tendenz zur Umsetzung in Betätigung, einerseits und das Wesen der Kunst als Spiel, also als Ausfluß der Kraftgefühle, andererseits vd. J. II, pg. 358 ff. und 429 ff.

[2]) Vgl. Darwin: Ausdruck der Gemütsbewegungen usw., Kap. III, pg. 66—83 (Das Prinzip der direkten Einwirkung des erregten Nervensystems auf den Körper, unabhängig vom Willen und teilweise von der Gewohnheit. Veränderung der Farbe des Haares, Zittern der Muskeln, veränderte Ausscheidungen, Schweiß u. dgl.). Vd. ferner Ottmar Rutz: Neue Entdeckungen von der menschlichen Stimme. München 1908, pg. 4 ff., speziell § 2 (Allgemeines über den Zusammenhang zwischen Gemüt, Muskelbewegung und Stimme usw.).

[3]) Vd. Rutz l. c. § 7, pg. 18 ff. und § 8, pg. 33 ff. (betreffend Einfluß der einzelnen Muskelbewegungen auf die Tongebung), sowie Felix Krueger: Mitbewegungen beim Singen, Sprechen und Hören. Z. I. M. G. XI, Heft 6, pg. 180 ff. und Heft 7, pg. 205 ff. Desgleichen ibid. XI, Heft 10/11, pg. 311 ff.: Martin Seydel: „Wissenschaft und Kunde, zwei Arten musikalischer Theorie, erläutert an den Rutzschen neuen Entdeckungen von der menschlichen Stimme", endlich Felix Rosenthal: Die Musik als Eindruck, K. B. pg. 319. Vgl. hierzu auch Darwin l. c. Kap. V, pg. 115 ff. (Besondere Ausdrucksformen bei Tieren).

[4]) Vd. Rutz. pg. 2, 3, 5—7 (betreffend Einfluß der Rumpfmuskelstellung und des ganzen Leibes überhaupt auf die Tongebung, Stimmklang usw.). Vgl. auch Darwin l. c. Kap. IV, pg. 83 ff. (betreffend Äußerung von Stimmlauten).

[5]) Vgl. die Freudsche Lehre von der Verlegung und moralischen, ästhetischen, logischen usw. Maskierung des Sexualtriebs.

trieb und Schaffenskraft bei berühmten Männern, Künstlern, Gelehrten usw.[1]), eine auffallende Parallele; nur fällt, wie gesagt, für den Menschen die Beschränkung des Sexualtriebs auf eine kurze Brunftzeit, wie sie dem Tiere eigen ist, weg, so daß demgemäß auch sein Drang zur Stilisierung das ganze Jahr hindurch permanent anhält (von der Abhängigkeit der Stimmung von Wetter und Jahreszeit abgesehen). Allmählich mag dann — analog dieser Loslösung des Sexualtriebs von der Gebundenheit an die bestimmte Jahreszeit (Brunftzeit) — im Laufe der Entwickelung von Jahrzehntausenden beim Menschen auch die Loslösung des Stilisierungs-, d. i. also Kunsttriebes, von der Gebundenheit an seinen ursprünglichen Ausgangspunkt, das sexuelle Moment, hinzugekommen sein; daß aber auch heute noch beim primitiven Menschen dieser Hang zur Stilisierung gleichzeitig alle Gebiete von Energieäußerungen, also die stimmlichen Äußerungen ebensowohl als auch Mienen- und Gebärdenspiel usw., umfaßt, beweist die Tatsache, daß bei den Wilden (z. B. auf Neuguinea) Tanz, Gesang und Mimik unzertrennlich eins sind[2]): es ist bereits ein Zeichen großen Fortschrittes, wenn es zur allmählichen Differenzierung und Loslösung dieser einzelnen Elemente, z. B. des Gesanges oder der Instrumentalmusik, gekommen ist[3]). Die allmähliche Loslösung der stilisierten Äußerung vom sexuellen Moment mag auch beim Menschen in ähnlicher Weise vor sich gegangen sein wie sie vorhin zur Erklärung des Vogelgesangs außer der Brunftzeit angenommen wurde; auch hier mag, zufolge der von Freud nachgewiesenen inneren Verwandtschaft der sexuellen mit den oben erwähnten anderen Erregungszuständen, die ursprünglich nur zum Ausdruck der ersteren verwendete stilisierte stimmliche Äußerung allmählich auch auf die letzteren übertragen worden sein. Tatsache ist denn auch, daß der primitive und archaische Mensch in Momenten der Erregung, bei feierlichen Anlässen u. dgl., instinktiv zu musikalischen Kadenzen und Rhythmen, also zur Stilisierung, greift; schon Darwin hat, wie wir vorhin hörten, darauf hingewiesen, daß die Rede des erregten Negers in Gesang übergeht, und daß noch im Kulturzustande der erregte Redner instinktiv musikalische Kadenzen und Rhythmen anwendet[4]): bei den Australiern geht bei feierlichen Gelegenheiten die Sprache in ein rezitativisches Singen über, und

---

[1]) Vd. Cesare Lombroso: „Genie und Irrsinn" usw., deutsch von A. Courth, und „Studien über Genie und Entartung", deutsch von Ernst Jentsch, Reclam, Universalbibliothek, Leipzig, sowie die bereits angeführten Arbeiten von Weininger usw.

[2]) Vgl. Berichte der Phonogrammarchivskommission der kaiserl. Akademie der Wissenschaften in Wien, Wien 1905, Nr. X (Dr. Rudolf Pöch: II. Bericht über meine phonographischen Aufnahmen in Neuguinea) pg. 3, 6.

[3]) Vd. ibid. Nr. V, pg. 7.

[4]) Da. Abstammung II, Kap. 19, pg. 356 ff. Vgl. auch V. f. M. II, pg. 491 (Hugo Riemann: Wurzelt der musikalische Rhythmus im Sprachrhythmus?).

jede heftige Empfindung regt sie zum Singen an[1]). Im Altertume entledigten sich die griechischen Gesandten ihrer Botschaft in halbsingendem, rezitativisch-deklamatorischem Ton; Gesetze, Gebete, Zaubersprüche, Orakel, Prophezeiungen, Richtersprüche und andere feierliche, erhabene Verkündigungen wurden in der gleichen Weise vorgetragen, und dasselbe ist heute noch bei Negern, Indianern usw. der Fall. Auch die Entstehung der gebundenen Rede, des Stabreims, des Reimes u. dgl. geht hierauf zurück. Und selbst am Kulturmenschen können wir heute noch beobachten, daß er unter gewissen (meist pathologischen) Bedingungen in diese Stilisierungsmanier der Urzeit zurückfällt, so z. B. Hysterikerinnen, Katatoniker u. dgl., die jedesmal, wenn neue Anfälle bevorstehen, unter seltsam geschraubten, steifen Gebärden und Mienen, hochtrabend auf- und abwandelnd, in singendem Tone deklamieren usw.[2]); in allen diesen Erscheinungen darf man vielleicht atavistische Rückfälle in Zustände der Vorzeit erblicken. Wenn also Darwin die Rhythmen und Kadenzen der Rhetorik aus einer bereits früher (in der vormenschlichen Urzeit) entwickelt gewesenen musikalischen Fähigkeit ableiten will[3]), so ist hieran nur der erste Teil dieses Satzes, nämlich die Auffassung der Kadenz und Rhythmik als Rudiment urzeitlicher Stilisierung, richtig, wogegen der zweite Teil (die Annahme einer vormenschlichen musikalischen Fähigkeit), wie wir bereits vorhin sahen, auf einer Verwechselung unstilisierter mit stilisierten Stimmäußerungen (Schrei mit Gesang) beruht. Beide haben ganz verschiedene Wurzeln und sind daher streng auseinander zu halten: die erstere Art von Stimmäußerungen (Schrei, Vitalitätsempfindungsäußerungen, Interjektionen) sind als Reflexbewegungen des Kehlkopfmuskels anzusehen, —: Reaktionsbewegungen, die als Ausgleich einer durch irgendeinen ento- oder epiperipherischen Reiz[4]) herbeigeführten Störung des psychischen Gleichgewichts eintreten und reflektorisch von dem zunächst betroffenen Innervationsapparat wie auf die übrigen, so auch auf den phonetischen überspringen[5]), in dem sie, wie überall, eine

[1]) Grosse: Anfänge der Kunst, Leipzig 1894, pg. 272.

[2]) Vd. Otto Dornblüh: Kompendium der Psychiatrie. 2. Auflage. Leipzig 1904, Voit & Comp., pg. 230 ff. Auch in der Krankheitsgeschichte Lenaus, Hölderlins usw. spielen diese Symptome bekanntlich eine große Rolle. Vgl. auch die oben angeführten Werke von Lombroso, Krafft-Ebing usw.

[3]) Da. II, Kap. 19 l. c.

[4]) Vgl. J. I, pg. 219 ff. (betreffend ento- und epiperipherische Reize).

[5]) Betreffs der in engster Verbindung miteinander erfolgenden gleichzeitigen Reaktion sämtlicher motorischer Nervenbahnen auf einen und denselben Reiz, derzufolge also der Körper auf einen Reiz nicht bloß mit dem spezifischen Nervenapparat reagiert, sondern auch auf anderen, nicht direkt beteiligten Nervenbahnen eine Reaktion eintritt, so daß also dann umgekehrt z. B. an der Hervorbringung eines Lautes oder Tons der ganze Körper mitwirkt, vd. Rutz pg. 2, 3 ff., § 7, pg. 18 ff., § 8, pg. 33—37 und Darwin: Ausdr. d. Gewütsbew. Kap. III, pg. 66 ff. und IV, pg. 83 ff. Für die hier hereinspielende Unterscheidung willkürlicher und unwillkürlicher, mechanisierter u. dgl. Bewegungen vd. J. II, pg. 58 ff., 64 ff., 68 ff. und 77 ff., sowie die schon zitierten Stellen bei Groos, Häcker, Häckel usw.

Muskelkontraktion, also im vorliegenden Falle eine Kontraktion des Kehlkopfmuskels, auslösen; die zweite Art aber, die stilisierte Stimmäußerung, ist, wenngleich ebenfalls eine Reaktionsbewegung des Kehlkopfmuskels, doch besonders charakterisiert durch die (wenigstens ursprüngliche) Gebundenheit ihrer Entstehung ausschließlich an das sexuelle Moment und durch unzertrennlich enge, gleichzeitige Verbindung mit der gleichen Stilisierung in Gebärden, Mienen, Bewegungen usw., kurz also: mit Tanz und Mimik. An dieser Stilisierung kann man wieder deutlich drei verschiedene Momente unterscheiden: 1. nämlich erhält die Stimmäußerung ein ganz bestimmtes, mathematisch (durch die Zahl der Tonschwingungen) fixiertes Tonhöhenniveau: der Laut wird zum Ton; 2. wird auch die zeitliche Dauer eines und desselben Tons, bzw. die Aufeinanderfolge mehrerer Töne, nach gewissen weiter unten näher zu erörternden Prinzipien geregelt —: Rhythmus —, und 3. kann man auch in der Verbindung zweier und mehrerer verschiedener Tonstufen gewisse Stilisierungsschablonen — Kadenzen — wahrnehmen, so daß man also eine tonale, rhythmische und melodische Stilisierung zu unterscheiden hat. Vergleicht man nun diese drei Momente der Stilisierung mit den eingangs dieser Studien (im ersten Hauptteil) erörterten drei Momenten der Ornamentik, so leuchtet auf den ersten Blick der auffallende Parallelismus dieser mit jenen ein. Denn offenbar korrespondiert mit der tonalen Stilisierung das primitive Moment, mit der rhythmischen das Profilationsmoment und mit der melodischen das primär-ästhetische; hier wie dort zeigen auch die beiden letzteren eine eigentümliche Wesensverwandtschaft, derzufolge sie sich, wie wir anfangs sahen, unter dem Gesamtbegriff des „architektonischen Moments" subsumieren lassen —: als rhythmische und melodische Gruppierung, zeitliche und räumliche Architektonik, d. i. Konstruktion im Nach- und Nebeneinander, — und so eines in das andere überleitet, die Vorbereitung zu diesem bildet. Ob nun dieser Parallelismus vielleicht darauf zurückzuführen sein mag, daß beide Glieder der Parallele in letzter Linie von einer und derselben tiefer liegenden Wurzel, einem ihnen gemeinsam zugrunde liegenden ästhetischen Dualismus: Einheits- und Kontrastprinzip — der selbst wieder seinerseits einer weiteren logischen Polarität: Identität und Kontradiktorietät korrespondierte — abstammen mögen, von der sie nur phänomenal modifizierte Erscheinungsformen darstellen, hierauf näher einzugehen fehlt hier Raum und Gelegenheit; für den Begriff der musikalischen Ornamentik aber wäre damit, diesmal von einem ganz anderen Gesichts- und Ausgangspunkte als dem unserer bisherigen Untersuchungen aus, neuerlich der Nachweis gewonnen, daß wir im musikalischen Ornament ein Rudiment aus urältester, grauester Vorzeit, aus vormenschlicher Urwelt, vor uns haben. Denn offenbar zeigen die Tonwiederholungen, Triller, Perihelesen, kurz die ornamentalen Typen, alle im vorigen erörterten Momente jener uranfänglichen, schon in der Tierwelt ebenso wie beim primitiven Menschen auftretenden Stilisierung in so klarer Deut-

lichkeit und mit so verblüffender Prägnanz wie sonst kein anderes musikalisches, sprachliches oder sonstiges Phänomen; schon auch in dieser Hinsicht erweist sich also das musikalische Ornament als das Urwahrzeichen alles Gesangs, aller Musik überhaupt, als der Träger aller akustischen Stilisierung.

Mit den vorstehenden Erwägungen sind auch schon die Grenzen abgesteckt, wie weit wir, von dem in unseren bisherigen Untersuchungen gewonnenen Standpunkt aus, jeder einzelnen der oben angeführten Theorien Berechtigung zuerkennen dürfen. Von vorneherein abzuweisen werden zunächst alle jene Theorien sein, welche die Entstehung der Musik aus irgendwelcher Art von Nachahmung der umgebenden Natur oder Außenwelt ableiten wollen, wie z. B. aus der Nachahmung des Vogelgesangs oder sonstiger Tierstimmen, aus der Nachahmung oder Schilderung von Handlungen, Bewegungen[1]) usw. — deskriptive Musik! —, aus der Nachahmung des geotopographischen Niveauprofils[2]) usw. (Von der Beeinflussung durch in der eigenen Physis liegende Momente, wie z. B. die Rhythmik des Pulses, Herzschlags, Atems u. dgl., wird noch später die Rede sein; in diesem Zusammenhange ist auch die durch den Rhythmus der Arbeit oder Bewegung, das Tempo des Ganges, das Temperament usw. anzuführen.)[3]) Alle diese Fälle sind, wenn sich wirklich für den einen oder anderen derselben eventuelle Beispiele erbringen lassen, entweder so durchaus vereinzelt und gegenüber der ungeheuer überwiegenden Majorität aller anderen nicht in den Rahmen des betreffenden Schemas hereinpassenden Fälle so verschwindend, oder aber sie gehören einer so späten, hohen Stufe in der Entwickelungsgeschichte der Musik an (wie z. B. die deskriptive Musik), daß von vorneherein jeder Versuch, die durch sie vertretenen Prinzipien als Schlüssel zur Lösung des musikalisch-genetischen Problems verwenden zu wollen, aussichtslos sein muß. Wir werden ihnen daher höchstens und bestenfalls fallweise eine akzessorische Geltung einräumen dürfen. Anders steht es mit der Spencerschen, Darwinschen, Wallaschekschen Theorie usw. Solange wir annehmen, daß jede Erregung, jeder Reiz, eine Störung des Gleichgewichts und zu dessen Wiederherstellung ausgleichende Reaktionsbewegungen auslöse[4]), diese aber wieder

[1]) Vgl. den oben erwähnten Erklärungsversuch der Vogelgesangsmelodik bei Hoffm. pg. 100–107.

[2]) Vgl. Riv. mus. II, 1895, pg. 702 ff. (Costantina Levi: La geotopografia e la canzone popolare) und XIV, 1907, pg. 725 ff.; XV, 1908, pg. 457 ff. und 671 ff. (Michel Brenet: Essai sur les origines de la musique descriptive).

[3]) Vgl. hierzu J. I, pg. 317 ff. (betreffend Wahrnehmung des Rhythmus durch den Muskelsinn und die überaus enge Verbindung zwischen dessen Rhythmus und dem des Gehörsinns).

[4]) Über die Beziehung von Affekten und Gefühlen zu körperlichen Zuständen, Bewegungen usw. vd. J. II, pg. 355 ff.

Muskelkontraktionen bedingten, durch die reflektorisch wieder Kontraktionen auch anderer, nicht unmittelbar kompetenter (spezifischer) Nervenbahnen ausgelöst würden[1]), so z. B. u. a. auch Kontraktionen der Kehlkopfmuskeln, der Glottis (bei den Vögeln: des Syrinx) usw., so daß also bei durch irgendwelche Reize veranlaßten Erregungszuständen zugleich mit den als Reflexbewegungen eintretenden Muskelkontraktionen der Arme, Beine usw. auch solche der Kehlkopfmuskulatur, d. i. also Schreie, Laute[2]), eintreten, und daß je nach dem Maß der Erregung auch das Ausmaß dieser Reaktionsbewegungen ein gerade proportioniertes, der Umfang des Intervalles des hervorgebrachten Lautes somit größer oder kleiner ist, : — solange wir also an diesen Sätzen festhalten (wie wir uns hierzu für die Erklärung der ersten, niedersten Klasse stimmlicher Äußerungen, der astylischen Laute, genötigt sahen), solange befinden wir uns noch auf dem Boden der Spencerschen Theorie. Auch der weitere Gedankengang, ob die Höhe oder Tiefe der hervorgebrachten Töne nicht mit dem sthenischen oder asthenischen Charakter der betreffenden Affekte[3]) zusammenhänge, in der Weise, daß sthenische Affekte, als eine Erhöhung des Kraftpotentials, auch eine Steigerung der Intensität der Kehlkopfmuskelkontraktion (also eine größere Spannung der Stimmbänder) und der Zwerchfellkontraktion (also des aus der Lunge gestoßenen Luftstromes, mithin — *ceteris paribus* — auch wachsende Höhe des hervorgebrachten Tones)[4]) bedingten, wogegen bei asthenischen Affekten das Gegenteil, also abnehmende Stärke und Höhe des Tons bis zu dessen gänzlichem Versagen (bei Schrecken, Kummer, Reue — „ersticktes Schluchzen"! — u. dgl.) eintritt, — auch dieser Gedankengang also bewegt sich noch durchaus in der Fortsetzung der von Spencer gezogenen Linie. Wir haben schon oben gesehen, daß wir mit diesem Prinzip aber nur für die Erklärung der astylischen Äußerungen und bestenfalls noch des Sprechtonfalls, eventuell auch noch (in beschränktem Maße) des Sprachgesanges das Auslangen finden. Mit dem Momente aber, wo wir zur Erklärung der stylischen Äußerungen deren Bedingtheit durch das sexuelle Moment heranziehen, wo wir also annehmen, daß eine Spezialgruppe von Reflexbewegungen aus den durch den Sexualreiz ausgelösten gebildet werde, die in gleicher Weise und gleichzeitig in den stimmlichen, mimischen und physiognomischen Äußerungen zutage träten (wie z. B. in den Balzflügen, Flug- und Liebesspielen der Vögel), so daß wir also in diesen

---

[1]) Vd. ibid. II, pg. 412 ff. (betreffend physische Begleiterscheinungen der Affekte usw.).

[2]) Vgl. J. I, pg. 372 (über Sprache und Musik als Teil der Ausdrucksphänomene, also der Umsetzung innerer Spannung und Erregung in Bewegungen) und Felix Rosenthal l. c. K. B. pg. 321 (betreffend Musik und Reflexe, tonproduzierende Reflexe usw.)

[3]) Vgl. J. II, pg. 413 ff. (über sthenische und asthenische Affekte).

[4]) Vd. W. Reinecke: Die Kunst der idealen Tonbildung. Leipzig, Dörffling & Franke, 1910, pg. 30 ff. (betreffend Bedingungsfaktoren der Tonhöhe) Pkt. I und II, und Franz Eyrel: Physiologie der menschlichen Tonbildung. Leipzig 1860, Brockhaus, pg. 136 ff.

Liebesspielen die Urwurzel von Gesang, Tanz und Mimik zu erblicken hätten, — mit diesem Momente befinden wir uns auch schon im Bannkreis der Darwinschen Lehre. Insoferne wir nun an der durch den sexuellen Reiz hervorgerufenen Stilisierung der stimmlichen wie der sonstigen Äußerungen außer der tonalen und melodischen auch eine rhythmische Stilisierung, als Äußerung des Kontrastprinzips, des primär-ästhetischen und architektonischen Moments, unterschieden, ergibt sich bei der letzteren der Ansatzpunkt für die Wallaschieksche Theorie, sowie die unzertrennlich enge Verbindung der im Liebesspiele auftretenden stimmlichen Äußerungen mit gleichzeitigen Bewegungen der Extremitäten, des Kopfes und überhaupt des ganzen Leibes, also mit der Rhythmik des Tanzes, der Bücherschen Theorie eine allerdings sehr bescheidene Ecke reserviert[1]).

Versuchen wir nun, nachdem wir im vorstehenden die Grenzen unseres Beobachtungsfeldes abgesteckt haben, die so gewonnenen Anhaltspunkte in geschlossener Kette aneinander zu reihen, so ergibt sich ungefähr folgendes: weder hat die Musik in der Sprache ihren Ursprung, wie Herbert Spencer[2]) lehrt, noch die Sprache in der Musik, wie die Darwinsche Theorie annimmt, sondern Sprache und Musik[3]) stammen beide von ein und derselben gemeinsamen Wurzel und Urausdrucksform, dem Schrei, d. i. dem Resultat einer wie jede andere Muskelkontraktion als Reflexbewegung durch einen Reiz ausgelösten gleichzeitigen Kontraktion der Zwerchfell- und Kehlkopfmuskulatur. Infolge der für Artgenossen annähernd gleichen anatomischen und physiologischen Bedingungen der Hervorbringung von Lauten mochte auch die sozusagen absolute Höhe dieses Urschreies bei Individuen derselben Art annähernd die gleiche sein[4]) (wie ja auch Umfang, Register, die bequemsten Lagen u. dgl. aller ein und derselben Stimmklasse angehörigen einzelnen Stimmen bei den verschiedenen Individuen ungefähr übereinstimmen, weshalb man von einer Tenor-, Sopran-, Alt-Stimme usw. an sich sprechen kann), wogegen die sozusagen relative Höhe, d. i. die fallweise Verschiebung dieser Stimmgrenze, das Emportreiben oder Herabsinken dieses Tons zu einer höheren, bzw. tieferen Stufe, von dem Grade der die Kontraktion des Kehl-

[1]) Ein Beweis gegen die Allgemeingültigkeit der Bücherschen Theorie scheint mir u. a. die Tatsache, daß der Rhythmus in vollster Ausbildung bereits dort auftritt (und eine große Rolle spielt), wo von Arbeit noch nicht im Leisesten die Rede sein kann, nämlich in der Tierwelt, bei den in streng rhythmischen, ganz gleichen Zeitintervallen hervorgebrachten Lauten der Zikaden, Grillen, Frösche, Kröten, den Rufen gewisser Vögel (z. B. des Kuckucks, Gackern der Hühner usw.), dem Blöken der Schafe, bisweilen auch dem Bellen der Hunde usw.

[2]) Vd. die Polemik Fausto Torrefrancas gegen die Spencersche Theorie in Riv. mus. XIV, 1907, pg. 559 ff. und 567, woselbst sehr richtig nachdrücklich betont wird, daß die Musik nur die Organe der Phonation mit der Sprache gemeinsam hat und nur ästhetischer Ausdruck der analogen Anlage wie die Sprache ist.

[3]) Vgl. J. II, pg. 279 ff. (betreffend Ursprung von Sprache und Musik).

[4]) Vgl. Torrefranca l. c. pg. 562.

kopfmuskels als Reflexbewegung auslösenden Erregung abhängig war. Von dieser gemeinsamen lautlichen Urform nun zweigt sich — und zwar nachdem sie eine Strecke lang ganz die gleiche Entwickelung parallel zueinander durchgemacht haben (wir werden noch später darauf zurückkommen) — einerseits die Sprache, andererseits die Musik ab, die erstere durch Artikulierung, die letztere durch Stilisierung, d. i. durch Fixierung des hervorgebrachten Lautes auf bestimmte Tonhöhe. Die nähere Präzisierung des Wesens dieser Stilisierung der stimmlichen Laute zum musikalischen Tone ist, da der Unterschied beider im letzten Grunde in einer verschiedenen Phonationsart liegt[1]), also in einer Verschiedenheit der anatomischen[2]) und physiologischen[3]) Bedingungen für die Hervorbringung der Stimmlaute[4]) zu suchen ist, ein spezifisch laryngologisches Problem, auf das — als den Rahmen unserer Untersuchung überschreitend — wir hier nicht weiter einzugehen brauchen; wir können uns damit begnügen, a priori das Vorhandensein zweier für Sprache und Gesang verschiedener Phonationstypen[5]) als feststehend anzunehmen.

---

[1]) Bezüglich des Vorgangs der Stimmerzeugung vd. Helmholtz: Lehre von der Tonempfindung. 4. Auflage. Braunschweig 1877, pg. 164. — P. Grützner: Physiologie der Stimme und Sprache (in Hermanns Handbuch der Physiologie Bd. I, Teil II, Leipzig 1879). — Felix Auerbach: Die Grundlagen der Musik. Leipzig 1911. Joh. Ambros. Barth („Wissen und Können", Bd. XVIII). Achter Vortrag pg. 123—141, speziell pg. 127 ff. — Cornelie van Zanten: Bel canto des Wortes. Lehre der Stimmbeherrschung durch das Wort. Theoretische Einführung in die Gesangskunst mit systematischen Sprach- und Gesangsübungen usw. Berlin, Chr. Friedrich Vieweg, 1911, Kap. 1 8, speziell pg. 36—50. — A. Aikin: Die Phonologie in der Gesangslehre, K. B. pg. 309 ff. — Karl Ludwig Merkel: Der Kehlkopf im gesunden und erkrankten Zustand. 2. Auflage. Leipzig 1896, G. J. Weber. — Joh. Nep. Czermak: Stimme und Sprache (in: Gesammelte Schriften, Leipzig 1879, II. Bd.: Populäre physiologische Vorträge usw. Nr. 3). — Ernst Brücke: Artikel voice in Encyclopaedia Britannica, a dictionary of arts, sciences and general litterature. IX. edit. Edinburgh 1875 ff. — Carlo Labus: Per l'oratore e per il cantante. Principî di fisiologia e fisiologia patologica della voce e di estetica ed igiene vocale. Milano, Ulrico Hoepli, 1911. - G. Gp. Kap. III, pg. 19 ff.; IV, pg. 29 ff. und V, pg. 33 ff. Vgl. Hä. pg. 17 und J. I, pg. 365, sowie die ibid. pg. 369 ff. angeführte Literatur.

[2]) Vd. Merkel l. c. pg. 31—80 (allgemeine und spezielle Anatomie des Kehlkopfs), Eyrel l. c. pg. 81—109, G. Gp. Kap. V, pg. 33 ff., van Zanten l. c. Kap. 4 und 5, pg. 44 ff.

[3]) Vd. Merkel I. Teil, pg. 52 ff., speziell 69 ff. und II. Teil, pg. 100 ff., speziell pg. 104 ff., Stockhausen pg. 15 und 17 ff., G. Gp. Kap. V, VI und VIII.

[4]) Vd. Merkel pg. 129 ff. (Kap. IV: Die Faktoren der Tonbildung usw.) und pg. 100 ff., sowie Eyrel l. c. Artikel II, § 88, pg. 130 ff. und § 91, pg. 136 ff. (Normale Tonbildung), Julius Stockhausen: Gesangsmethode. Leipzig. C. F. Peters, pg. 10 ff., van Zanten pg. 50 ff. u. 58 ff.

[5]) Über die physiologischen Unterschiede zwischen Sprach- und Gesangston vd. Merkel II. Teil, 3. Kapitel; für die Sprachlaute speziell vd. Merkel: Physiologie der menschlichen Sprache (physiologische Laletik) Leipzig 1866. — Ernst Brücke: Grundzüge der Physiologie und Systematik der Sprachlaute usw. 2. Auflage. Wien 1876. — G. H. v. Meyer: Unsere Sprachwerkzeuge und ihre Verwendung zur Bildung der Sprachlaute. Leipzig 1880. Internationale wissenschaftl. Bibliothek Bd. 42. — Stockhausen pg. 6 ff., 10 ff., van Zanten pg. 36 ff., Auerbach pg. 130 ff., G. Gp. Kap. VII, pg. 39 ff., Labus l. c. usw. — Betreffs der den physiologischen Verhältnissen korrespondierenden getrennten Unterscheidung von Stimm- und Sprachfähigkeit des Menschen vd. J. I, pg. 365, 366.

Daß aber die für die gesangliche Intonationstype[1]) erforderliche eben erwähnte Verschiedenheit der anatomischen und physiologischen Verhältnisse beim Menschen wie beim Tiere[2]) in unzertrennlich innigem Zusammenhang mit dessen Sexualität, Geschlecht wie sexueller Reife, steht, beweisen — abgesehen von mannigfachen auf geschlechtlichen Dimorphismus[3]) zurückgehenden Verschiedenheiten des Kehlkopfes[4]), der Stimmerzeugung[5]) usw. — noch zahlreiche andere Tatsachen, wie z. B. das gleichzeitige Auftreten und Verschwinden des Gesanges der Vögel in der Brunftzeit, die an den Tieren (z. B. den Vögeln) beim Aufhören der Brunftzeit und des damit verbundenen Gesangsvermögens nachweisbaren Symptome sich vollziehender Veränderungen im Kehlkopf[6]) (z. B. das Umschlagen oder Versagen der Stimme und die Heiserkeit des Kuckucks am Ende der Brunft- und Sangperiode, knapp vor dem gänzlichen Aufhören seines Rufs —: „er verliert die Stimme", wie die Jäger zu sagen pflegen), die Mutation der Pubertätszeit, die Veränderung der Stimmlage bei Kastrierten, der teilweise oder gänzliche Verlust der Stimme oder wenigstens deren schwere Schädigung bei Hysterie oder anderen Störungen mit sexuellem Hintergrund usw. Vergegenwärtigt man sich schließlich auch noch, daß in den Liebespossen und -tänzen der Tiere zugleich mit dem Gesang auch eine analoge Stilisierung (d. i. rhythmische Gebundenheit, bzw. Fixierung auf starre, feststehende Typen) in Mienen- und Gebärdenspiel, Gang, Haltung usw. zutage tritt, so liegt es nahe, diese gesamten Stilisierungserscheinungen einzig und allein auf das sexuelle Moment zurückzuführen

---

[1]) Vd. Merkel II. Teil, Kap. 3 und 4, pg. 104—148 (betreffend den physiologischen Vorgang der Tonerzeugung), I. Teil, pg. 90 ff., 98 ff. (bezüglich Tonregister, Timbre usw.), II. Teil, Kap. V, pg. 149—160 (betreffend Stimmgattungen u. dgl.), G. Gp. Kap. III—V, pg. 19 ff. und VIII, pg. 64 ff. Walter Pielke (Z. I. M. G. XII, pg. 239 ff.): Über die Register der menschlichen Stimme und Bericht über experimentelle Untersuchungen der sogenannten Deckung gesungener Vokale, sowie Stockhausen l. c. pg. 12 ff., Auerbach pg. 127 ff., van Zanten pg. 50 ff. und 58 ff., Labus l. c., endlich Michael: Die Bildung der Gesangsregister. Hamburg 1889 und Benno Pulvermacher: Die Schule der Gesangsregister als Grundlage der Tonbildung Leipzig, C. F. Kahnt, 1911.

[2]) Über den Vorgang der Stimmerzeugung bei den Singvögeln vd. Hä. pg. 16 ff. und Grützner l. c. pg. 144 (bei Hä. pg. 17).

[3]) Betreffs spezieller Unterschiede und sexuellen Dimorphismus' in den Stimmorganen der Singvögel vd. Hä. Kap. II, pg. 18 ff., speziell (bezüglich anatomischer) pg. 23—27.

[4]) Vd. Merkel I, Kap. V, pg. 69 ff. (betreffend Unterschiede des Kehlkopfes nach Lebensalter, Geschlecht, Individualität usw.).

[5]) Vd. ibid. pg. 91—96, 100 ff., 120 ff. (betreffend auf geschlechtlichen Dimorphismus zurückgehende Verschiedenheiten bei der menschlichen Stimmerzeugung), speziell pg. 125—129 (Beobachtungen an Frauen).

[6]) Vd. Hä. Kap. I, pg. 4 ff. (—18) und Kap. II, pg. 23 ff. (betreffend anatomischen Bau des Stimmapparates der Vögel), speziell pg. 9—13 (betreffend Stimmmuskulatur) und pg. 13 ff. (Innervierung und Gefäßversorgung des Syrinx, schwingende Membranen und Stimmlippen der Vögel usw.).

und die krampfartig starre Gebundenheit aller dieser Energieäußerungen eventuell nach Analogie der Reaktionsart der spezifischen Sexualorgane als den Ausdruck zu krampfartiger Starrheit gesteigerter Muskelkontraktionen zu deuten. Gesang, Tanz und Mimik in ihrer Vereinigung wären demnach — wenigstens in ihren ersten Keimen und Ansätzen — nichts anderes als physiologische Begleiterscheinungen des Sexualtriebs[1]). (Hieraus erklärte sich dann auch, nebenbei bemerkt, die die gesamte Kulturgeschichte der Menschheit hindurch betonte Gefühlswirkung des Gesangs und der Musik überhaupt; wenn in der Urzeit beim Menschen oder vielmehr dessen halbmenschlichem Vorfahren — so wie heute noch beim Tiere — Gesang, Tanz und Mimik aus dem Sexualmoment hervorwuchsen, so werden nach dem Prinzip vererbter Assoziation umgekehrt Ton und Rhythmus in uns auch wieder — nach Darwins treffendem Ausdruck — „schwankend und unbestimmt die starken Gemütsbewegungen einer längstvergangenen Zeit wachrufen"[2]), nämlich die mit ihnen ursprünglich verbundenen Gefühle, also in erster Linie die sexuellen und in weiterer Folge — nach Analogie der oben erwähnten Phänomene von Ersetzung sexueller Erregung durch verwandte Erregungszustände wie Angst, Wut u. dgl. — die mit ihnen vikarierenden. In der Tat finden sich denn auch die letzten Reste und rudimentären Spuren dieser ehemaligen sexuellen Gefühlswirkung noch unverkennbar u. a. z. B. in der Tanzmusik und dem Tanze überhaupt, dessen erogene Wirkung besonders auf das Weib wieder in vollstem Einklang mit dessen starker Empfänglichkeit für die Gefühlswirkung der Musik und — getreu seiner biologischen Stellung und Mission — musikalisch. schöpferischen Impotenz steht; nur ein Mann konnte die Gefühlswirkung der Musik in Abrede stellen: das Weib wird in ihr stets nur Gefühle suchen und finden — und in erster Linie sexuelle. Es ist daher in dieser Hinsicht vielleicht auch kein Zufall, daß sich die absolute, d. i. also die konzentische, den Ton um seiner selbst willen auskostende Musik von jeher vorzugsweise in den Dienst der Verherrlichung der sexuellen Liebe gestellt hat — von den Gesängen der Trouvères, Troubadours, Minnesinger, dem Volkslied usw. angefangen durch die Madrigale, Kanzonen, Schäferlieder und die italienische Oper des 16. bis 19. Jahrhunderts bis zum Liebeskultus des Wagnerschen Musikdramas und der modernen Musik —, wogegen die akzentische Musik, also das der mehr nüchtern abstrakten, den sinnlichen Klangreiz des Tones verschmähenden Sprache näher stehende Prinzip, von jeher mehr sich in den Dienst des abstrakten Gottes-

[1]) Eine überzeugende Parallele hierzu bietet wieder das Tier- und speziell das Vogelleben mit seinen Bewerbungskünsten, deren Reflexcharakter Hä. pg. 75, 77 ff., 91 ff. nachdrücklich betont. Betreffs der Aggregierung und gegenseitigen Substituierung der verschiedenartigen Reflexe und Instinkte zu den einzelnen Arten der Bewerbungskünste vd. die ausführlichen Erörterungen ibid. pg. 91 ff., speziell 92 und 93.

[2]) Da. II, pg. 357.

gedankens gestellt hat: in den religiösen Hymnen und Tempelgesängen, den altgriechischen Kitharodien, dem gregorianischen Gesange usw.)[1]).

Mit dieser soeben im vorstehenden betonten Herkunft der Musik ausschließlich aus der sexuellen Erregung steht nun im engsten Zusammenhang ein weiteres Moment, — jenes Moment, das den Ausgangspunkt für unsere Betrachtungen bildete: das primitive, das der rein sinnlichen Klangfreude. Indem in der Tierwelt und bei dem halbtierischen Vorfahren des Menschen der Urzeit jederzeit die sexuelle Erregtheit sich im Hervorbringen der stilisierten Laute, der Töne, äußerte, verband sich allmählich durch jahrtausende- oder jahrzehntausendelange Assoziation umgekehrt mit dem Hören, resp. Hervorbringen dieser Töne derart die Vorstellung der erotischen Erregung, aus der heraus sie erfahrungsgemäß erwachsen waren, und der damit verbundenen sexuellen Wollustgefühle[2]) sowie überhaupt des gesamten damit verknüpften Gefühlskomplexes (also bei den Männchen z. B. Eifersucht, Kampfstimmung, stolzes Selbstgefühl des Siegers über andere Bewerber u. dgl.), daß für beide Geschlechter diese Töne schließlich zum Gefühlsträger *κατ᾽ ἐξοχήν* wurden und ihnen dieser spezifisch sinnliche Erregungscharakter auch dann verblieb, nachdem allmählich im Laufe der Entwickelung die oben erörterte Substituierung der sexuellen Gefühle auch durch andere ihnen verwandte getreten war; die einzige Rückwirkung, die sich hieraus für die Gefühlsbetonung der stilisierten Laute ergab, mochte eine Abschwächung der spezifisch-sexuellen Gefühlskomponente sein, derart, daß sie — statt, wie ursprünglich, Träger ausschließlich erotischer Wollustgefühle zu sein — nunmehr zu solchen allgemein sinnlicher Erregungszustände wurden. Noch heute finden wir für diese spätere Entwickelungsphase in der oben erörterten faszinierenden, rauschähnlich stimulierenden Wirkung des sinnlichen Klanges auf die primitiven und halbkultivierten Völker, sowie auf die Kinder, Idioten und pathologischen Individuen[3]) in den Kulturvölkern zahllose Beispiele, wie uns denn in der faszi-

---

[1]) Dabei ist jedoch stets festzuhalten, daß das akzentische Prinzip einer verhältnismäßig erst sehr späten Entwickelungsstufe angehört, auf der Sprache und Musik wahrscheinlich bereits nahezu völlig differenziert waren und bereits eine beträchtliche Entwickelungsstrecke parallel zueinander zurückgelegt hatten, also gleichsam einen erst künstlichen Kompromiß zwischen diesen beiden natürlichen Ausdrucksgrundtypen, dem stylischen und astylischen, repräsentiert, — einen Kompromiß, der die ganze Kulturgeschichte hindurch streng gewahrt wurde und zum letztenmale im deklamatorisch-rezitativischen Stil des musikalischen Dramas der Neuzeit (vom altitalienischen Dramma per musica des 16. Jahrhunderts über Gluck bis auf Wagner und die Moderne) seinen Ausdruck findet. Wir werden später noch ausführlicher darauf zurückkommen müssen.

[2]) Vgl. Stumpf l. c. V. f. M. I, pg. 311 ff.

[3]) Auch die fast ausschließlich nur unter pathologischen Bedingungen (bei Hysterikern, Neuropathen, Perversen, Fetischisten u. dgl.) bisweilen vorkommende stark erogene Klangwirkung des Gesanges oder der Stimme überhaupt (allerdings fast nur des anderen Geschlechtes —: auf Männer des Klangs von Frauenstimmen und umgekehrt —, worin also

nierenden Klangwirkung der Orchesterinstrumente auf den Kulturmenschen ja auch noch in der Zivilisation ein letztes Rudiment dieser sinnlich berauschenden, hypnotisierenden Wirkung des Klanges auf den primitiven Menschen erhalten ist, wogegen für die im obigen ersterwähnte Stufe der Vogelgesang als Paradigma heranzuziehen wäre. Wenn z. B. die Männchen ungezählte Generationen hindurch gewohnt waren, bei Hervorbringung ihrer Gesangstöne deren erfolgreiche lockende Wirkung auf das Weibchen zu gewahren, so wird — auch nachdem die oben erwähnte Substituierung der erotischen durch andere Erregungszustände bereits eingetreten ist — späterhin jedes Männchen beim Hervorbringen solcher Töne je ein stärkeres oder schwächeres Nachbild des ursprünglich damit verbundenen Gefühlskomplexes in sich reproduzieren: also das Selbstgefühl des erfolgreichen, siegessicheren Bewerbers, die Eitelkeit des von den Weibchen vor den übrigen Nebenbuhlern Bevorzugten, das Wohlgefallen an sich selbst u. dgl. in die Töne hineinlegen. Und umgekehrt wird nun wieder auch jede derartige Stimmung zur Veranlassung der Hervorbringung dieser Töne werden, so z. B. jede Gelegenheit, sich hervorzutun, seine Überlegenheit zu bekunden, seine Vorzüge zu entfalten, sich bewundern zu lassen, sich selbst bewundern zu können[1]), sich auszuzeichnen, jedes sich geschmeichelt Fühlen, Eitelkeit, Stolz, Eifersucht, Kampfbegier, Siegeszuversicht, überhaupt jede frische, selbstsichere und freudig gehobene, zuversichtliche Stimmung usw. Wenn z. B. ein im Bauer hängender Kanarienvogel, welcher die ganze Zeit über geschwiegen hatte, mit dem Momente, wo Besuch in das Zimmer eintritt und sich eine lebhafte Konversation entspinnt, oder wenn Klavier gespielt, gepfiffen, gesungen, mit Tellern, Gabeln, Messern geklappert wird, die Nähmaschine surrt, rasselnd ein Lastwagen unten auf der Straße vorüberfährt oder in den Ofen Kohlen eingeschüttet werden u. dgl., laut zu trillern und zu schmettern beginnt, in offenbarem Wetteifer[2]) mit dem Geräusch, das zu übertönen er ersichtlich bemüht ist, oder wenn er auf liebkosenden Zuspruch, auf den Anblick seines Bildes im Spiegel oder eines im Nebenkäfig hängenden zweiten Männchens mit lebhaft anhebendem Gesang reagiert, so scheint mir hierfür die Erklärung durch je das bezügliche der soeben angeführten Motive die nächstliegende[3]): er singt,

---

schon eine bedeutende Einschränkung der Brauchbarkeit dieses Beispiels für unsern Fall liegt) wäre wenigstens zum Teil in diesem Zusammenhang zu nennen. Vgl. die oben zitierten Werke von Krafft-Ebing, Bloch, Lombroso, Freud und dessen Schule usw.

[1]) Vgl. den von Stumpf l. c. vertretenen Standpunkt.

[2]) Vd. Hä. pg. 34 u. Gr. T. pg. 207, 209 (mit der gleichen Auffassung).

[3]) Wie weit bei den zwei erstangeführten Fällen — Gesang des Vogels bei Klavierspiel und Konversation — nicht auch das faszinierende, zur Nachahmung reizende Moment des Klanges in Betracht kommen mag, so daß der Gesang des Vogels — ähnlich jener an Affen, Idioten, Primitiven, Kindern und pathologischen Individuen (Hysterikern, Neuropathen usw.) zu beobachtenden Reflexmimik (vgl. Wallaschek: Das musikalische Gedächtnis.

sei es, um sich beim Übertäuben der fremden Laute durch den Schall der eigenen Stimme in vermeintlichem Wettkampf als Sieger zu fühlen, sei es, um geliebkost und bewundert zu werden — in jenem Drange, sich zu produzieren und die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen, den man bei zahmen Tieren, Kindern und primitiven Individuen so häufig beobachten kann (ein Drang, der höchstwahrscheinlich auf den früher erörterten Trieb der Selbstzurschaustellung zurückzuführen sein dürfte) —, sei es, um in der Einsamkeit der Gefangenschaft sich am Klange der eigenen Stimme zu vergnügen, zum Zeitvertreib, vielleicht auch gelegentlich, um sich Mut zu machen (ähnlich wie Kinder und Furchtsame durch lautes Singen, durch Hören der eigenen Stimme, sich des Fürchtens zu erwehren suchen) usw.[1]). Noch beim heutigen Kulturmenschen trifft man zahlreiche hieran erinnernde Züge: so das an Sängern wie (noch viel häufiger) an Dilettanten und Natursängern so häufig zu beobachtende Schwelgen im (wirklichen oder vermeintlichen) Wohllaut der eigenen Stimme, das in den Wald, ins Echo Hinausjauchzen, -rufen, -jodeln oder -singen und dem Wiederhall der eigenen Stimme Lauschen, dieses sich gleichsam Berauschen und selbstgefällig Wiederspiegeln in den Tönen der eigenen Stimme usw., bei denen der Singende sich an dem betreffenden Tone (oder mehreren Tönen) nicht genug satthören kann, ihn (oder sie) immer vom neuen wiederholt, endlos lang aushält usw. Schon in der Tierwelt, z. B. im Vogelgesang, trifft man diese — wie es scheint, auf denselben psychologischen

---

V. f. M. VIII, pg. 227 ff.), derzufolge sie förmlich automatisch alle von ihnen beobachteten Gebärden, Handlungen usw. nachahmen müssen — ebenfalls als eine solche durch das Geräusch der Umgebung ausgelöste Reflexmimik aufzufassen wäre, hierauf kann hier nicht näher eingegangen werden; eine Parallele hierzu beim Menschen böte allerdings die bekannte musikalisch stimulierende Wirkung des Rhythmus' der Eisenbahnen, des Wagengerassels u. dgl. auf musikalisch veranlagte Individuen.

[1]) Der Vogelgesang ist demnach — alles in allem zusammengefaßt, um damit unsere obigen Erörterungen des Vogelgesangsproblems endgültig abzuschließen — wie alle Stilisierung auch der übrigen Bewerbungskünste als Ausfluß von Kraftüberschuß anzusehen. Solcher entsteht normal, beim freien Vogel, in der Brunftzeit, vielleicht auch sonst (wie z. B. in der Gefangenschaft, bei Haustieren u. dgl.) durch Überernährung, wenn dieser Kraftüberschuß nicht durch entsprechende Bewegung, Arbeit usw. abgeleitet wird. Entleert sich der aufgespeicherte Kraftüberschuß im sexuellen Akt, so erlischt demgemäß auch aller Drang zur Stilisierung: daher mit Ende der Brunftzeit Aufhören des Bewerbungsgesanges, der Liebestänze, -spiele u. dgl. In der Gefangenschaft aber oder im Zustande der Domestikation (wie z. B. bei den Haushühnern, überhaupt den Haustieren) mag die durch die Gefangenschaft herbeigeführte veränderte Lebensweise (reichliche Ernährung, Mangel an Bewegung, Erleichterung der Daseinsbedingungen und des Kampfes ums Dasein usw.) einen permanenten Kraftüberschuß erzeugen, der sich demzufolge dann auch in das ganze Jahr hindurch anhaltendem Gesange äußert. Daß in der Tat das Vorhandensein des letzteren nur als ein Symptom zugleich mit der Gefangenschaft oder Domestikation eintretenden Perennierens des Geschlechtsbedürfnisses aufzufassen sein dürfte, wird durch den Hinweis auf die tatsächlichen biologischen Verhältnisse bei den Haustieren wie beim Menschen wahrscheinlich.

Gründen beruhende — Wiederholung derselben Töne[1]) (wobei jetzt von der früher erwähnten Wiederholung desselben Signallautes — also sozusagen derselben sprachlichen Phrase — aus Armut des Interessenkreises und Langsamkeit des noch unausgebildeten, schwerfälligen Denkvermögens, wie es gerade bei Kindern, Idioten, Wilden und überhaupt auf der primitiven Stufe nachzuweisen ist und daher um so wahrscheinlicher für die Tiere wird, abgesehen ist): ein Vogel (eine Amsel z. B.), der irgendeinen von ihm bisher noch nicht geübten Ton oder ein solches Motiv entdeckt, wird nicht müde, sie immer und immer wieder vom neuen zu wiederholen, — wie es scheint, voll Wohlgefallen an dem Klange des Tons[2]). Welche Rolle die aus rein sinnlicher Klangfreude hervorgehende Wiederholung oder das Langaushalten desselben Tones, ja sogar Geräusches und Lautes bei Kindern, Idioten und Primitiven spielt, und wie alle Entwickelung in der Überwindung dieser primitiven Tonwiederholung sowie im Fortschritt zu immer größerer tonaler Bewegungsfreiheit liegt, ist schon früher ausgeführt worden[3]). Wir sehen also, aus

---

[1]) Vgl. die diesbezüglichen Ausführungen bei Torrefranca Riv. mus. XIV, pg. 566 über das Bedürfnis des Kindes und primitiven Menschen (Wilden, Urmenschen) nach öfterer Wiederholung des Lautes, mit dem sie auf einen äußeren Eindruck reagieren (wie z. B. in den primitiven Sprachen aki aki, atu atu, anga anga, oke oke usw.).

[2]) Vd. Hoffmann l. c. pg. 123 und 133 ff. Daß natürlich alle derartigen tierpsychologischen Konjekturen (wie z. B. die obigen) stets nur bedingungsweise mit dem steten Reservat eventueller Anthropomorphisierung aufzunehmen sind, braucht wohl nicht erst abermals betont zu werden.

[3]) Analoges dürfte übrigens — auf einer höheren Stufe — von der Wiederholung derselben Phrase, desselben Motivs, von dem Prinzip der Wiederholung überhaupt, gelten: sowie das primitive, noch mühsam und unsicher vorwärtsschreitende Denken der ältesten Sprachen sich dadurch eine Stütze, längs der es sich weiter fortspann, zu schaffen suchte, daß es (für unsere heutige Empfindung) endlos lange, ermüdend einförmige Reihen logischer Parallelglieder nebeneinander hinstellte, aus deren Gesamtkette dann endlich der gemeinsame eine Schluß gezogen wurde — man erinnere sich nur z. B. an die Denk- und Vortragstechnik der Upanishads, der buddhistischen heiligen Bücher, der in ewiger Wiederholung derselben Refrains und Parallelglieder sich langsam fortspinnenden altchinesischen Gedichte, wie sie z. B. das Schiking zeigt, oder malayischen Dichtungen (vd. Gr. M. pg. 158 ff.), der Denktechnik der ältesten griechischen Philosophie mit ihrem stets dichotomischen logischen Fortschreiten usw.! —, genau so dürfte auch in der Musik die Wiederholung ein Rudiment primitiven musikalischen Denkens sein, das im selben Maße, als dieses letztere sich immer höher, zu immer größerer Feinheit und Beweglichkeit ausbildet, immer mehr zurücktritt, um zuletzt dereinst ganz aus ihm zu verschwinden. Es scheint mir denn auch in dieser Hinsicht kein Zufall, daß die Moderne jegliche Art von Wiederholung, sowohl geschlossener Formen als auch einzelner Konstruktionsglieder (wie z. B. der Rosalien, Sequenzen u. dgl.), ganz und gar verpönt. In der bildenden Kunst dürfte hiermit die Ornamentik — z. B. Mäander-, Ketten- und Bandornamente — korrespondieren, während deren musikalisches Korrelat, die musikalischen Ornamente, ebenfalls — wie wir schon im zweiten Hauptteile sahen — aus der Musik der Gegenwart immer mehr verschwinden. — Betreffs des Prinzips der Wiederholung vgl. Gr. M. pg. 158 ff. und 45 ff., sowie die ibid. pg. 361 ff. zitierten Ausführungen G. Tarde's

welch zahlreichen, verschiedenartigen Komponenten dieses „sinnliche Schwelgen im Ton", das primitive Moment, zusammengesetzt ist: neben die ursprünglich einzige, ausschließlich erotische Gefühlswirkung des Tons sind im Laufe der Entwickelung von Jahrzehntausenden andere sinnliche Gefühlsmomente sekundären Ranges getreten, die infolge des Vikariates der sexuellen mit anderen Erregungszuständen allmählich sich in den Vordergrund schoben und zuletzt ganz an die Stelle der ursprünglichen erotischen Gefühlswirkung traten, während hinter ihnen sich wieder neue Gefühlsschichten ansetzten; der eingangs unserer Untersuchungen als einfach und einheitlich angenommene Begriff des sinnlichen Moments erweist sich also nunmehr, nach eingehenderer Analyse, als ein Gefühlskomplex von ziemlich komplizierter psychologischer Schichtung, dessen Gesamtresultante aber allerdings durchaus sich mit dem Wesen „sinnlicher" Gefühlswirkung deckt.

Diese Mannigfaltigkeit der unter dem Begriff des sinnlichen Momentes zusammengefaßten psychologischen Komponenten hat nun ein frappantes Analogon in der Vielfältigkeit der tonalen Keime und Möglichkeiten, welche dem physiologischen Vorgang beim Hervorbringen des langausgehaltenen Tones latent inhärieren. Die Wurzeln dieses Problems stehen in untrennbar inniger Verknüpfung mit dem Probleme des Akzents und reichen bis in die Urform alles Lautes, in den Urschrei, zurück, in dem alle diese verschiedenen Möglichkeiten noch als indifferenzierte embryonale Anlagen in chaotischem Gewirre durcheinander geknäult vorliegen. Wir sahen oben, daß für die Höhe eines Lautes oder Tones *ceteris paribus* die Spannung der Stimmbänder und die Stärke des durch die Kontraktion des Zwerchfelles aus den Lungen gepreßten Luftstromes[1]), also im letzten Grunde das Ausmaß der die Muskelkontraktionen des Zwerchfelles und des Kehlkopfes auslösenden Erregung, maßgebend ist, so daß die stärkere Erregung *ceteris paribus* den höheren Ton (oder Laut) erzeugen wird; eben hierauf hatte ja auch, wie schon oben erwähnt, Herbert Spencer seine Theorie des Tonfalls gegründet: wenn die Hausfrau dem Mädchen rufe und dieses nicht höre, werde bei wachsender Ungeduld der ersteren jeder neuerlich wiederholte Ruf immer höher steigen und der Tonfall immer größer werden:



[2]).

Genau dies von Spencer geltend gemachte Prinzip läßt aber auch noch eine weitere Anwendung zu. Da die Energie eines Erregungszustandes keine

(Les lois d'imitation. 2. Edit. Paris 1895); für die Wiederholung in der Musik speziell vgl. die des öfteren zitierte Arbeit Guido Adlers: Wiederholung und Nachahmung usw.

[1]) Vd. Reinecke l. c. pg. 30 ff.

[2]) Vd. die näheren Ausführungen bei Stumpf: Musikpsychologie in England V. f. M. I., pg. 264.

konstante ist, sondern in ganz kurzen Zeiträumen (oft bloß Sekunden) stark variiert und außer einem Höhepunkt auch einen Anfangs- und Endpunkt, ein Zu- und Abnehmen, erkennen läßt, so wird *ceteris paribus* an dem Höhepunkt der Erregung offenbar auch die Tonhöhe ihr Maximum erreichen, während in Momenten geringerer Erregung auch die Ton-, bzw. Lauthöhe eine niedrigere sein wird. Man wird demnach zwei Haupttypen von Phonation unterscheiden dürfen: 1. Ist die Erregung so stark, daß sie gleich von ihrem ersten Anfang eine stimmliche Äußerung auszulösen vermag, so wird der so entstehende und während der ganzen Dauer des Erregungszustandes ausgehaltene Ton, dem Verlaufe der Erregung gemäß, mit dieser bis zu einem Höhepunkt anschwellen und abnehmen, also emporsteigen und sinken. (Schema: < >, Profil: /\.) 2. Erreicht die Erregung jenes Maß von Stärke, das auch eine stimmliche Äußerung auslöst, erst auf ihrem Höhepunkte, so wird der so entstehende Laut oder Ton mit einem Maximum von Intensität und Höhe einsetzen und im Abnehmen herabsinken. (Schema: >, Profil: \). Für den Verlauf der weiteren Ausführungen bitte ich, der Abkürzung halber jede der beiden Phonationsarten durch einen eigenen Terminus technicus bezeichnen zu dürfen, und zwar die erste durch den Ausdruck: „dynamische Phonation", die zweite durch den Ausdruck: „ekstatische Phonation"[1]). In diesen beiden Typen erschöpft sich das gesamte Gebiet der Tier- und primitiven Laute überhaupt, wie man dies am Heulen, Brüllen, Winseln der Tiere, am Weinen und Schreien der kleinen Kinder, am Lallen und Grunzen der Idioten u. dgl. beobachten kann; genau so mag man sich also auch den Urschrei unserer halbmenschlichen Vorfahren vorzustellen haben. Indem bei der im weiteren Verlaufe von Jahrzehntausenden (oder -hunderttausenden?) immer feineren Ausbildung und Differenzierung der Muskel- und Innervationsapparate die Reaktion auf die von der Außenwelt her kommenden Reize immer feiner, vielseitiger und mannigfaltiger abgestuft wurde, jedem höheren oder geringeren Grad von Erregung mithin eine höhere oder tiefere Tonstufe korrespondierte, bildete sich so allmählich eine immer reichere und mannigfaltigere Flexions- oder Modulationsfähigkeit[2]) des ursprünglich rauh hervorgestoßenen, unbiegsamen Urschreies, also eine wachsende Differenzierung

---

[1]) Daß übrigens — nebenbei bemerkt — das Schema < > oder — in anderer Notation (nämlich nicht hinsichtlich des dynamischen Entfaltungsprozesses, also Zunehmen und Abnehmen der Intensität, sondern hinsichtlich des Verbrauchs an Kraftüberschuß, also als Ausgabe und Einnahme, notiert): — sein Negativ > < auch zugleich vollkommen zweckdienlich zur Darstellung des dem Wechsel von Ausgabe und Reintegration entsprechenden Kraftüberschusses (vd. Gr. T. pg. 256, Anmerkung 2) benutzt werden kann, ist nur eine sprechende Illustration dafür, daß wir es in dem Phonationsschema nicht mit einer zufälligen unbedeutenden Nebensächlichkeit zu tun haben, sondern daß jenes nur im Kleinen der Ausdruck eines dahinterliegenden allgemeinen biologischen und physiologischen großen Gesetzes ist.

[2]) Über die Tonmodulation als Wurzel der Sprache vd. J. II, pg. 279 ff.

des Klangniveaus der Laute, aus, die — ganz besonders nach dem allmählichen Hinzutritt der Artikulation[1]) — zu den buntesten Lautnuancen und mannigfaltigsten Klangschattierungen führte. Die so entstandene gekräuselte Profillinie des fortwährend wechselnden Höhenniveaus der verschiedenen Laute der Sprache hat so eine oft auffallend große Ähnlichkeit mit der melodischen Linie der musikalisch stilisierten Laute, also der Töne[2]), — eine Ähnlichkeit, die bekanntlich öfters dazu geführt hat, den Gesang als eine Steigerung des Sprechtones aus diesem ableiten zu wollen, wie denn die unleugbare Steigerung des Sprechtones nach der musikalischen Seite hin beim Redner (— eine Steigerung, die so stark ist, daß der Deklamator bereits leicht Gefahr läuft, zu singen statt zu sprechen —), sowie auch die einen melodischeren Tonfall aufweisende Redeweise des Gebildeten tatsächlich zugunsten

---

[1]) Das Problem der Artikulierung muß, wie das der Entstehung der Sprache überhaupt, als den Rahmen dieser Untersuchungen überschreitend der Behandlung durch die berufenen Fachmänner überlassen bleiben. Nur im Vorübergehen sei hier die Frage aufgeworfen, ob man sich die Entstehung der Artikulierung psychophysiologisch nicht vielleicht in der Weise erklären dürfte, daß für die Auswahl der Konsonanten, Vokale und ihrer Artikulationsstellen die physiologischen, mimischen und sonstigen Begleiterscheinungen beim je nach der Natur der Erregung, bzw. des von außen her kommenden Reizes, feindseligen oder freundlichen, d. i. abwehrenden oder aufnehmenden Verhalten des Körpers zur Außenwelt maßgebend sein könnten. Bei den Affekten z. B. des Hasses, der Wut, der Empörung, wahnsinnigen Schmerzes usw. — also bei feindseligem Verhalten gegen die Außenwelt — ballen sich die Fäuste krampfhaft ineinander, alle Glieder krampfen sich eng ineinander, der Mund wird zusammengekniffen, die Zähne knirschend aufeinandergepreßt und zusammengebissen, der Unterkiefer vorgeschoben (offenbar ein atavistisches Rudiment aus der tierischen Vorzeit, da der Unterkiefer Träger des furchtbaren, zur Verteidigung verwendeten, zermalmenden Raubtiergebisses war), die Laute zischend zwischen den Zähnen hervorgestoßen usw., — also kurz: alles gleichsam um dem von außen her einzudringen suchenden feindseligen Reize jeden Zugang zum Ich zu versperren. Die so entstehenden Konsonanten werden dann offenbar Zahnlaute, das mit der Zungenspitze vorne an den Zähnen hervorgepreßte rollende Zungen-r, rauhe Kehllaute u. dgl. sein. (Vgl. das spanische caramba! caracho!) Analog dürfte vielleicht auch die Hervorbringung der Vokale zu begründen sein, für deren Auswahl das je nach dem Grade der Erregung verschiedene Emporsteigen des Kehlkopfes und die verschiedene Weite der Mundöffnung (bei feindlichen Reizen eng, um diesen jeden Eingang möglichst zu versperren — also dumpfe, gepreßte Vokale: o, u, —, bei freundlichen möglichst weit, um ihnen Eingang zu gewähren, also a, å, e, wie z. B. das „ah!" freudigen Erstaunens u. dgl.) ausschlaggebend sein dürften. Alle Artikulation wäre somit nichts anderes als eine Art Verteidigungsstellung der Stimmwerkzeuge gegen die von der Außenwelt her kommenden Reize und stünde so, als eine Art Mimik des Phonationsapparates, mit den übrigen physiognomischen, mimischen und sonstigen Reflexbewegungen des Gesichtes, der Extremitäten und des Rumpfes in einer Reihe. Vgl. die Ausführungen über Rumpf- und sonstige Muskelbewegungen, Stimmklang usw. bei Rutz pg. 2 ff. und § 7, pg. 18 ff., sowie bei Reinecke l. c. Über die Erzeugung der Sprachlaute vd. J. I, pg. 367 ff., sowie die ibid. pg. 369 angeführte Literatur.

[2]) Vgl. Ottmar Rutz: Das Musikalische im gesprochenen Wort. (In „Die Musik", VIII. Jahrgang, 24. Heft. 2. Septemberheft, Sonderheft: Gesangskunst, pg. 348 ff.)

dieser Annahme zu sprechen scheinen[1]). Indem nun im weiteren Verlaufe der Entwickelung[2]) die so immer zahlreicheren und mannigfaltigeren Biegungs- und Modulationsnuancen des immer geschmeidiger gewordenen Urschreies[3]) allmählich immer durchgreifendere Verwendung als Signallaute fanden und schließlich direkt zu Begriffsbezeichnungen für die von der Außenwelt herkommenden Reize wurden (wobei als wichtiges förderndes Moment die Nachahmung[4]) der in der umgebenden Natur vernommenen Laute und Geräusche eine große Rolle spielte, wie wir dies noch heute an den Kindern beobachten können: „Mäh" für Schaf, „Muh" für Kuh, „Miau" für Katze, „Wauwau" für Hund usw. — Onomatopoetik![5]) —) und indem bei jedem derartigen lautlichen Begriffszeichen jene Partie des modulierten Lautes, bei der die Erregung, d. i. der durch den äußeren Reiz, das Objekt, ausgelöste Eindruck, am stärksten war (also offenbar das für den Eindruck des betreffenden Objekts charakteristische Hauptwesentliche zur Apperzeption gelangte), den höchsten Ton erhielt, wogegen der Rest der Modulation oder Lautgruppe — also die dem minder Wesentlichen, Nebensächlicheren im Eindruck, dem geringeren Maße der Erregung korrespondierenden Partien — an Intensität und Höhe des Lautes hinter der ersteren Partie zurücktrat, bildete sich jener Tonfall, jene Kadenz innerhalb eines Lautes, einer Silbe, eines Wortes, heraus, der uns als Sprachakzent bekannt ist. Mit diesen hier angedeuteten Zügen sind auch die Hauptumrisse der Entwickelungsgeschichte des akzentischen Prinzips in der Geschichte der Sprache wenigstens flüchtig skizziert: die erste Stufe in der Entwickelung der aus dem Urschrei sich loslösenden artikulierten Laute werden offenbar einsilbige, kurze Lautgebilde sein (agglutinierende Sprachen), aus denen sich dann allmählich, unter konstantem Festhalten an den ursprünglich für die Entstehung des betreffenden Lautgebildes als mimische Reflexbewegung des Phonationsapparates charakteristischen Artikulationsbedingungen (Wurzelradikale in den semitischen, Stamm in den arischen Sprachen), die zwei- und mehrsilbigen Gebilde auslösen, wie dies die moderne Sprachwissenschaft nachweist[6]). (Ursprünglich waren wohl alle Sprachen einsilbig; man vergleiche die semitischen und die einsilbigen arischen Wurzeln, die agglutinierenden Sprachen usw.)

Nur ganz flüchtig, im Vorübergehen, sei hier noch, bevor wir das Thema

---

[1]) Vd. V. f. M. II, pg. 491 (Hugo Riemann: Wurzelt der musikalische Rhythmus im Sprachrhythmus?), sowie überhaupt die ganzen Ausführungen ibid. pg. 488—496.

[2]) Vgl. für diese ganzen Ausführungen über die Entwickelung der Sprache J. II, Kap. X, 1. Abschnitt (Entstehung und Leben der Sprache) pg. 267 ff. und die ibid. angeführte Literatur.

[3]) Über die Urphase der Sprache vd. ibid. II, pg. 280 ff.

[4]) Betreffs des Nachahmungsmomentes in der Sprache vd. ibid. II, pg. 278 ff.

[5]) Vd. ibid. II, pg. 274 ff. (betreffend Onomatopoetik).

[6]) Vgl. die Arbeiten von Max Müller, Bopp, Schleicher, Schrader, Brockelmann usw.

verlassen, auf zwei Momente hingewiesen, die mir auf das Verhältnis von Sprache und Musik[1]) kein uninteressantes Streiflicht zu werfen scheinen. Wenn nämlich, wie wir oben zu konstatieren Gelegenheit hatten, der Gesang dem stilisierten Laute (Ton), also ausschließlich dem sexuellen Moment, seine Entstehung verdankt, wogegen die Sprache aus artikulierten Signallauten, d. i. aus dem je nach den Eindrücken der Außenwelt modifizierten und modulierten, sozusagen zum praktischen Verständigungsmittel umgewandelten Urschrei, hervorgegangen ist, so liegt der Schluß nahe, daß — entsprechend dem verschiedenartigen Ablauf der beiden verschiedenen Gefühlsgruppen und Erregungszustände, denen sie ihre Entstehung verdanken — auch der Ablauf der Aufeinanderfolge der einzelnen Laute und Töne, also ihr Rhythmus[2]), ein verschiedener sein werde. Denn während die durch die mannigfaltig wechselnden Eindrücke der Außenwelt hervorgerufene und daher von diesen abhängige Sprache in ihren Akzent-[3]) und rhythmischen Verhältnissen die Mannigfaltigkeit dieser ihrer Quellen in der Außenwelt wiederspiegeln wird (— insoferne ein Eindruck den andern jagt, mitten in den Ablauf der einzelnen Erregungswelle bereits eine neue hineinplatzt, mit der vielleicht noch gar nicht abgelaufenen, ja etwa kaum auf den Höhepunkt gelangten oder eben gerade abzufluten beginnenden ersten eine zweite, dritte, vierte Erregungswelle, jede in einem anderen Ablaufsstadium, zusammenprallt, was alles in den Akzent- und rhythmischen Verhältnissen der Sprache in einem verwirrend mannigfaltigen Durcheinanderfluten und -wogen der buntesten Nuancen und Kombinationen aller möglichen Stadien der beiden Phonationstypen $<$ $>$ und $>$ sein Spiegelbild finden wird —), wird im Vergleiche hiermit der Verlauf der von jedem äußeren Einfluß unabhängigen, rein nur durch die psychophysiologischen Verhältnisse des eigenen Leibes bedingten, in der Innenwelt der Subjektivität abfließenden Erregungswellen ein ruhigerer, einfacherer, gleichförmigerer sein und sich demgemäß auch in analogen Rhythmus- und Akzentverhältnissen der Musik, in der einfachen, ungebrochenen und ungestörten Aneinanderreihung der einzelnen Phonationsakte $<$ $>$ und $>$, wiederspiegeln. Mit anderen Worten: das leider schon bis zur inhaltslosen, banalen Phrase mißbrauchte Schlagwort von der Innerlichkeit der Musik erweist sich uns — im Widerspruch zu jenen ästhetischen Theorien, die dieses Innerlichkeits- und Gefühlsmoment der Musik leugnen und in das Gebiet bloßer konventioneller Massensuggestion verweisen wollen — als psychophysiologisch nur zu gerechtfertigt, insoferne die Musik tatsächlich gegenüber dem der Sprache zugrunde liegenden, mehr von der Außenwelt

---

[1]) Über das Verhältnis und den Ursprung von Sprache und Musik vd. J. II, pg. 279 ff.

[2]) Vgl. ibid. I, pg. 397 (über Sprachrhythmus) und die ibid. angeführte Literatur.

[3]) Vd. die Ausführungen über Wort- und Satzakzent bei Wundt: Völkerpsychologie I. Bd. Leipzig 1900, bei J. I, pg. 380, 381.

abhängigen, also mehr äußerlichen Gefühlsverlauf auf einem mehr innerlichen basiert, ihr also wirklich — jener gegenüber — das Epitheton der Innerlichkeit zuzuerkennen ist. In der Tat wird nun dieser Schluß bestätigt durch die Tatsache, daß gegenüber den verwirrend mannigfaltigen, verwickelten metrischen Kombinationen der Dichtkunst — man erinnere sich nur z. B. an die Metrik der altgriechischen Chorgesänge und die altklassische Metrik überhaupt! — die kompliziertesten musikalischen Rhythmen unverhältnismäßig einfach und bescheiden sind, daß weiters der Rhythmus gerade der — wie wir vorhin sahen — der Musik am meisten sich nähernden pathetischen Rede des erregten Redners (man erinnere sich an die vorhin mehrmals zitierten Beispiele Darwins von Negern, Rednern u. dgl.!), sowie der gebundenen Rede gegenüber dem der freien nicht nur ein strenger geregelter, sondern auch ein einfacherer ist, daß komplizierte Rhythmen sich gewissermaßen der Prosa wieder nähern müssen, während man von den einfachsten, den jambischen, trochäischen oder spondäischen, am meisten den Eindruck hat, daß sie halb Musik sind[1]), und daß überhaupt die Rhythmik des einfachsten Satzes in Prosa eine unendlich verwickeltere ist als die der kompliziertesten musikalischen Rhythmen (was schon daraus hervorgeht, daß letztere sich zahlenmäßig, in mathematischen Verhältnissen, fixieren und formulieren läßt, während dies bei der Prosarede ganz unmöglich ist[2])), — ähnlich wie die geometrischen Formen der anorganischen Welt, der Kristalle u. dgl., sich in mathematische Formeln fassen lassen, wogegen dem verwirrenden Reichtum der organischen Formen des tierischen und menschlichen Leibes gegenüber jede mathematische Formel versagt, wie denn auch der Sinn für die musikalischen Rhythmen schon bei Naturvölkern deutlich entwickelt ist, deren Sprache noch auf tiefer Stufe steht und den Vers nicht kennt (so daß also der Rhythmus nicht vom Verse übernommen sein kann), Kinder zartesten Alters schon eine außerordentliche Empfänglichkeit für regelmäßige, auch kompliziertere Rhythmen bekunden und nach dieser Richtung hin in einem Alter bedeutend entwickelt sein können, in welchem ihre sonstige Bildung noch in den ersten Anfängen steckt[3]). In unmittelbarer Folge hiervon ergibt sich ferners aus den obigen Erörterungen die weitere Erwägung, ob nicht, sowie der Verlauf der Gefühle und Erregungszustände für die Art der stimmlichen Äußerung, also für den Typus des Phonationsaktes, bestimmend ist, so auch umgekehrt aus diesem, bzw. seiner Erscheinungsform: dem Akzent, ein Rückschluß auf den die stimmliche Äußerung veranlassenden Gefühlsverlauf, also auf die Psyche des

---

[1]) Riemann: Wurzelt der musikalische Rhythmus im Sprachrhythmus? V. f. M. II, pg. 491.

[2]) Vd. ibid. pg. 492, 493 („Poesie ist die Kunst . . ." usw. und „sie bedarf nicht unbedingt . . ." usw.), sowie Westphal: Elemente des musikalischen Rhythmus. Jena 1872, § 11: „Das Rhythmische und Symmetrische in der Kunst ist älter und natürlicher als das Unrhythmische und Unsymmetrische".

[3]) ibid. V. f. M. II, pg. 491.

Sprechenden, zulässig ist. So würde z. B. das Überwiegen des ekstatischen Phonationstypus mit seinem mächtigen Einsetzen und raschen Abnehmen im Abwärtssinken: > (also Akzentschemata wie — _, — ⏑, — ⏑⏑ u. dgl.[1])) den Rückschluß auf einen heftig und flammend leidenschaftlich einsetzenden, aber rasch abflauenden und zerrinnenden Gefühlsablauf, also auf eine zwar leicht stürmisch bewegte und heftig erregte, aber nicht sehr konstante und auf der gleichen Höhe sich erhaltende Psyche, nahelegen. Das Überwiegen dynamischer Akzentschemata hinwiederum: < > (also z. B. _ —, ⏑ —, ⏑⏑ — usw.) gestattete dann in analoger Weise den Rückschluß auf einen ruhig und gleichförmig sich steigernden, anwachsenden und wieder abnehmenden, also konstanten, konsequenten und mehr stabilen Gefühlsverlauf, also eine beharrlich vorwärtsschreitende, durch nichts zu beirrende, energische, zielbewußt aufwärtsstrebende Psyche[2]). Analog gestaltete sich dann die Deutung der Zusammensetzungen der verschiedenen Akzentschemata beider Typen, wie sie uns in den Metren der verschiedenen Völker, z. B. der Hellenen, Römer, Inder, Hebräer, Araber, Germanen usw., begegnen. Es leuchtet ein, welch willkommenes und brauchbares Instrument für methodische Untersuchungen der Völkerpsychologie, vergleichenden Sprachforschung, Ethnologie, Anthropologie u. dgl. somit das Studium der Akzentverhältnisse der verschiedenen Sprachen — die Richtigkeit des obigen Schlusses vorausgesetzt — abgeben müßte. Daß nun tatsächlich nicht bloß Urschrei und Sprache, sondern auch der Gesang auf den beiden im vorstehenden erörterten Phonationstypen basiert, daß diese also jeglicher Stimmäußerung ohne Unterschied zugrunde liegen, davon legen uns verschiedene Fakten Zeugnis ab. Zunächst ist es sehr charakteristisch, daß sie uns schon bei so gewiegten Kennern des Gesanges wie z. B. den Meistern der altitalienischen und der sich anschließenden übrigen Gesangsschulen des 16. und 17. Jahrhunderts begegnen[3]). So

[1]) Wenn die bei Gr. M. pg. 42 (nach E. Meumann: Untersuchungen zur Psychologie und Ästhetik des Rhythmus. Philos. Studien, Bd. X, 1894, pg. 286) zitierte Beobachtung, daß bei der subjektiven Rhythmisierung einer an sich akzentlosen Tonfolge regelmäßig der betonte Schall als taktbeginnend aufgefaßt wird, den Tatsachen entspricht, so würde dies auf eine dem Menschen angeborene Tendenz zur ekstatischen Phonation zurückschließen lassen, die vielleicht atavistisch als Überbleibsel aus einer Urzeit zu erklären sein dürfte, in welcher die dynamische Phonation noch nicht gebräuchlich war oder doch wenigstens noch nicht jene Rolle spielte, die sie heute inne hat. Daß in der Tat die dynamische Phonation die entwickelungsgeschichtlich spätere sein dürfte, darauf deutet schon ihre ganz einzigartige, bevorzugte Verwendung im Kunstgesang usw. hin, wie dies die Manieren des *filar il tuono*, der *messa di voce* usw. zeigen. Vgl. Stockhausen l. c. pg. 19 ff., van Zanten l. c. pg. 75 ff. (Kap. 8), G. Gp. Kap. VIII und XI, pg. 70 ff., 109 ff., Labus l. c. und die in der zweitnächsten unten folgenden Anmerkung zitierte Literatur.

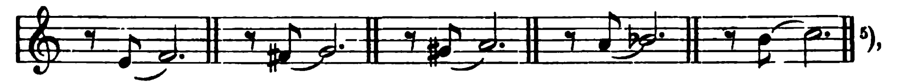
[2]) Vgl. die von Ottmar Rutz l. c. angestellten Untersuchungen, die in gewisser Hinsicht als die ersten Ansätze zu Studien in der oben angedeuteten Richtung — allerdings hier vorläufig nur auf rein musikalisch-ästhetischem Gebiete — gelten können.

[3]) Vgl. Franz Haböck: Die physiologischen Grundlagen der altitalienischen Gesangs-

darf nach Caccini der Ton nur 1. mittels eines tieferen Intervalls und 2. nur mittels allmählichen Schwellens eingesetzt werden[1]. Bezüglich des Tonschwellens unterscheidet Caccini zwei Arten[2]: 1. stark einsetzende und dann abnehmende Stimme, also > 2. leise einsetzende und bis zur Stärke anschwellende, dann wieder abnehmende Stimme, d. i. also < >. Man erkennt hier sofort zwei alte Bekannte wieder, die uns schon im zweiten Hauptteil eingehender beschäftigten: nämlich die Prinzipien des *accento* und der *esclamazione*. So definiert Caccini ausdrücklich: *esclamazione* ist nichts anderes als: die Stimme, wenn sie im Abnehmen begriffen ist, ein wenig zu verstärken[3]. Die Figur > nennt Caccini *esclamazione viva,* die andere < > *esclamazione languida.* Auch Rognoni kennt in seiner Zusammenstellung der üblichen *affetti*[4] beide Arten der *esclamazio,* die er als *esclamazio affettuosa* und *meno affettuosa* anführt. Schon rein äußerlich, in ihrem melodischen Profil: der abwärts steigenden Tonlinie, zeigen alle diese Arten von *esclamazio:*



das typische Bild des ekstatischen Phonationstypus. Was aber die ersterwähnte Art der Intonation mittels eines tieferen Intervalls anbelangt, so begegnet uns diese in dem *accento* wieder, wie z. B. in Herbsts *modo primo* der *accenti simplici:*


[5],

woraus der Charakter der *accenti* als Tonansatz- oder Intonationsarten unwiderleglich resultiert. Wir haben so — in dieser Identität mit den beiden Urtypen der Phonation — abermals von einem ganz anderen Ausgangspunkte aus einen neuerlichen Beweis dafür gewonnen, daß uns in den ornamentalen Melopöieformeln (im vorliegenden Falle *accenti* und *esclamazioni)* Rudimente aus der Melopöie der Urzeit, gleichsam tonale Fossilien[6], erhalten geblieben

---

schulen (in „Die Musik", VIII. Jahrgang, Heft 24. 2. Septemberheft, Sonderheft: Gesangskunst, pg. 337 ff.), und J. H. Wagenmanns Schriften über Stimmbildung: Enrico Caruso und das Problem der Stimmbildung. Altenburg, Johannes Räde, 1911. —: Lilli Lehmanns Geheimnis des Stimmbandes, ibid. —: Neue Ära der Stimmbildung für Singen und Sprechen, ibid. —: Umsturz in der Stimmbildung, ibid. Endlich van Zanten l. c. Kapitel 1 und 2, speziell pg. 14 ff., Pulvermacher l. c. und G. Gp. pg. 70 ff., 109 ff.

[1]) Gschm. pg. 65.

[2]) ibid. pg. 67 ff.

[3]) ibid. Vgl. pg. 67, 68, 71, 72.

[4]) ibid. pg. 76.

[5]) ibid. pg. 63.

[6]) Vgl. Torrefranca l. c. Riv. mus. XIV, pg. 575 und 585, woselbst ebenfalls (zunächst

sind. Bis in die Gegenwart hat sich die den *accenti* zugrunde liegende Einsatzart — von der späteren italienischen Schule bekanntlich *cercar il tuono,* „Suchen nach dem Tone", genannt — erhalten; daß sie sich zu allen Zeiten der größten Beliebtheit erfreute und daß man sie, trotzdem sie schon vor 300 Jahren, in der Kinderzeit des Sologesanges, erfahrenen Musikern als banal galt[1], dennoch heute noch allstündlich nicht bloß an Anfängern, sondern auch an bedeutenden Sängern beobachten kann, ist nur ein Beweis für die elementare Notwendigkeit und zwingende Naturgewalt des ihr zugrunde liegenden Phonationstypus; dieser ist eben nicht ein aus ästhetischen oder sonstigen Rücksichten hervorgegangener, je nach dem Geschmack und den künstlerischen Überzeugungen einer Zeit umzumodelnder, willkürlicher Akt, sondern eine durch physiologische Umstände bedingte, tief in der Physis des menschlichen Körpers begründete Naturerscheinung. Dies zeigt sich am besten auch heute noch in der Gesangstechnik an den bei der Tonbildung, beim Langaushalten eines Tones, auftretenden „Fehlern", d. i. Unreinheiten des Tones, Mängeln der Tonbildung usw., — Begleiterscheinungen der Intonation, die vom Standpunkte der Technik und Ästhetik aus als Mängel verworfen und auszumerzen gesucht werden, die aber immer und überall wieder bei jedem Lernenden von neuem auftauchen und deren Überwindung nur dem vollkommen ausgebildeten Meister der Technik gelingt, eben weil ihre Entstehung in den physiologischen Bedingungen des Phonationsprozesses begründet ist. So z. B. gelingt nur dem die Tiefdruckatmung und Doppelresonanz vollständig beherrschenden Kunstsänger das mühelose Anschwellen und Abnehmen auf hohen Tönen, sowie das langsame, gleichmäßige („spinnende") Ausströmen des Atems bei unverändert stehenbleibender Tonhöhe *(filar il tuono)*[2] usw., wogegen der Schüler infolge fehlerhafter Atmung oder Stimmbandspannung unrein singen wird, und zwar zu tief, wenn entweder zu wenig Atem gegeben wird oder die Stimmbandspannung zu gering ist oder selbst bei Forcierung des Atems, wenn die Kehlkopfmuskeln noch nicht die nötige Kraft zur Stimmbandspannung haben, zu hoch im umgekehrten Falle, — ganz abgesehen von der Abhängigkeit der Stimmbandspannung von der Tageszeit (morgens geringer als abends), von Temperatur und Luftfeuchtigkeit sowie von dem Einfluß der Art der Vokale und Konsonanten auf die Reinheit des Tons (a, o, u und offenes e lassen den Ton leicht nach unten detonieren, geschlossenes e und i gern nach oben)[3] usw. Als weitere Beispiele solchen auf physiologischen Gründen basierenden Steigens, bzw. Sinkens der Stimme wären in diesem Zusammenhange noch

in unmittelbarem Hinblick auf die von ihm supponierte Urformel von zwei Tönen: ♪ ♪) das gleiche Bild gebraucht wird.

[1]) Gschm. pg. 65.

[2]) Vd. Reinecke l. c. pg. 26, 42 und 70.

[3]) ibid. pg. 35, 36.

anzuführen: der bekannte Durchgang durch das *semitonium majus* beim Emporsteigen vom Leitton zur Tonika und durch das *semitonium minus* beim Abwärtssteigen sowohl im Gesange als auch auf atemperierten Instrumenten (z. B. Streichinstrumenten), das Emporsteigen der Solisten um einige Nuancen (oft bis zu $^1/_8$, ja $^1/_4$tönen) auf hohen, f oder ff ausgehaltenen Tönen (z. B. der Soprane oder Tenore auf dem hohen g, a, b, h, c), das Sinken der Solisten und Chöre um oft ganz beträchtliche Nuancen ($^1/_4$, $^1/_2$töne) nach dem Aufhören der die temperierte Stimmung festhaltenden Instrumentalbegleitung, das Sinken um einige Schwebungen beim Langaushalten eines Tons, besonders beim *decrescendo*, usw. Überhaupt kann als Norm aufgestellt werden: jedem *crescendo* wohnt schon an und für sich die Tendenz zum Emporsteigen, jedem *decrescendo* die zum Herabsinken inne. (Ganz begreiflich, da — *ceteris paribus* — die Stärke des Tones der Stärke des Luftdruckes durch die Atemkraft gerade proportioniert ist[1]), eine Steigerung des Luftdruckes aber, d. i. also der die entsprechende Zwerchfellspannung erzeugenden Muskelkontraktion, reflektorisch auch eine Steigerung der Kehlkopfmuskelkontraktion, und zwar der Stimmbänderspannung, bewirken wird[2]).) Hierher gehört auch die in engstem Zusammenhang mit dem *cercar il tuono* stehende, im Verlaufe dieser Untersuchungen schon mehrfach herangezogene Tatsache, daß primitive und ungeschulte Sänger einem neu anzuschlagenden Tone die nächste untere Tonstufe, oft auch — mit primitivem schluchzer- oder geheulartigem Portamento sie durchgleitend — mehrere der nächstniederen Tonstufen vorausschicken, um erst von dem unteren Nachbartone aus — gleichsam anlaufsweise — sich zum angestrebten Tone emporzuschwingen, wie wir dies alltäglich beim Kirchengesang des Volkes, überhaupt bei jedem primitiven und ungeschulten Gesang, beobachten können. Daß diese Manier nicht etwa auf einer lokalen Unsitte beruht, sondern daß ihr ein allgemein gültiges Gesetz, ein bestimmtes Phonationsprinzip, zugrunde liegt, das überall und zu allen Zeiten — als in allgemein menschlichen physiologischen Verhältnissen begründet — anzutreffen ist, dafür spricht nicht bloß die schon im ersten und zweiten Hauptteil dieser Studien besprochene allgemeine Verbreitung dieser Manier auch außerhalb Deutschlands und Österreichs, sondern auch verwandte historisch nachweisbare Erscheinungen, sozusagen Vorgänger, wie z. B. die Tatsache, daß in der ambrosianischen Melopöie häufig nicht sofort die Rezitante ergriffen, sondern ihr der darunterliegende Ton vorausgeschickt wird, „eine Nachahmung des sprachlichen Vorgangs, wonach beim gemeinsamen Rezitieren die Stimmen erst nach einer Weile den Ton fassen, auf dem fortan rezitiert wird“[3]). Fassen wir also die vorstehenden Beobachtungen zusammen, so ergibt sich: das ein-

---

[1]) Vd. ibid. pg. 30 ff.

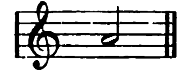
[2]) Vgl. die diesbezüglichen Ausführungen bei Merkel, Labus, van Zanten und Eyrel l. c.

[3]) Peter Wagner: Einf. in die gregor. Melod. I, pg. 17 ff.

fachste Ideal- und Urschema aller Tonproduktion, das des anschwellenden und wieder abnehmenden, lang ausgehaltenen oder mehrfach wiederholten Tones (also < >)[1]), erfährt durch gewisse physiologische Momente insoferne eine Einschränkung, als das Anschwellen des Tones auch schon die Tendenz zu dessen Erhöhung, das Abnehmen auch schon die zum Herabsinken in sich birgt. Alle auf das dynamische Phonationsschema zurückzuführenden Fälle werden daher als Profil das Bild ∧ aufweisen, wogegen die auf den ekstatischen Phonationstypus > zurückgehenden durch die abwärts steigende Linie \ vera. schaulicht werden. (So zeigt z. B. das von Peter Wagner[2]) aufgestellte tonale Schema des vorhin erwähnten Beispieles aus der ambrosianischen Melopöie:



vollkommene Übereinstimmung mit dem eben entwickelten Profil des Schemas < >.) Streng genommen ist also jedes Aushalten eines und desselben Tones, d. i. also das Verweilen auf ein und derselben Tonstufe, unmöglich, vielmehr hat jede Intonation eines Tons eo ipso schon die Tendenz zum Emporsteigen, bzw. Hinabsinken, zur nächsten Tonstufe; die Intonation des Tones



z. B. wird nach dem dynamischen Phonationsschema zu:

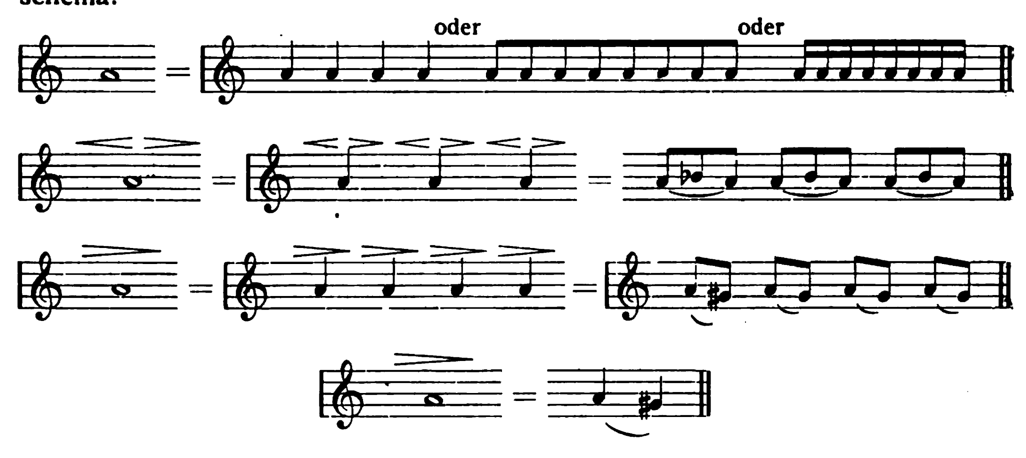
nach dem ekstatischen zu:

Genau so also, wie wir vorhin auf sprachlichem Gebiete beobachteten, daß das Wesen aller Akzentuierung in einer Modulierung oder kadenzähnlichen Biegung des ursprünglichen rauhen Schreies, also sozusagen in einer Brechung oder Zerlegung des durch die Erregung ausgelösten Lautes, besteht, genau so sehen wir also auch jetzt, auf dem Gebiete des stilisierten Lautes, des Tons, daß jedes Anschwellen und Abnehmen, also Langaushalten (dynamische Phonation), oder jedes heftige, starke Einsetzen, also Verstärken eines

[1]) Vd. Torrefranca l. c. Riv. mus. XIV, pg. 567 ff., woselbst der Autor auf Grund der zu einer Phonationseinheit zusammengefaßten Ein- und Ausatmung ebenfalls zum Schema < > als dem Urschema aller Phonation gelangt.

[2]) P. W. l. c. pg. 17 ff.

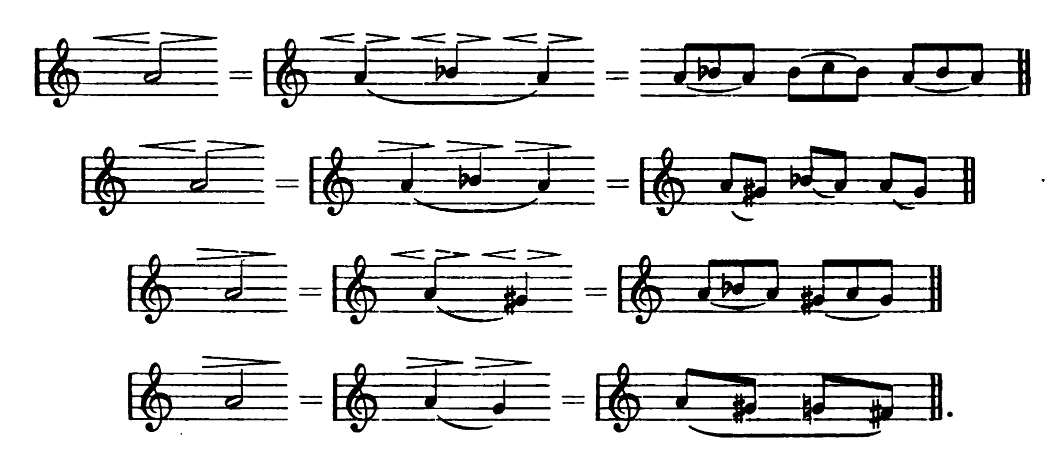
Tons (ekstatische Phonation), eo ipso eine Brechung, eine Zerlegung desselben in zwei Tonstufen verschiedener Höhe in sich schließt[1]). Hierzu treten nun noch andere Erwägungen. Da jeder Phonationsakt nur ein kurzer, einmaliger, rasch vorübergehender Akt von Muskelkontraktion ist, so wird jedes Langaushalten eines Tons nur dadurch möglich sein, daß der angestrebte einzige lange Ton in eine Reihe von einzelnen Tonstößen zerlegt wird, die sich so rasch aneinanderschließen, daß ihre Aufeinanderfolge in einer Reihe für das Ohr in der Klangwirkung der eines kontinuierlichen Aushaltens desselben Tons gleichkommt. Je geschulter ein Sänger ist, desto geschickter wird er es verstehen, einen Tonstoß unmerklich an den anderen zu reihen und sie ineinander zu verschmelzen, ohne daß die faktisch vorhandene Lücke in der Intonation zwischen den einzelnen Tonstößen, die kurze Pause zwischen dem Atemausgehen des vorangehenden und dem Atemholen des folgenden Tonstoßes, dem Ohre fühlbar wird; je ungeschulter hingegen der Sänger ist (oder in gewissen Fällen pathologischer oder psychischer Einflüsse, krankhafter Veränderungen der Stimmbänder u. dgl., Kurzatmigkeit, Versagen des Atems wegen hochgradiger Erregung, Lampenfiebers usw.), desto mehr werden diese Lücken fühlbar, die einzelnen Tonstöße dann deutlich merkbar sein (Tremolieren). Jeder langausgehaltene Ton ergibt also folgendes Phonationsschema:




oder, wenn man die gefundenen Werte

einsetzt, und ebenso auch jeden einzelnen der Teilstöße je nach dem dynamischen oder ekstatischen Phonationsschema auflöst,:

[1]) Vgl. Torrefranca l. c. pg. 559, 567, 572, 573 ff. und 586 ff., dessen Ausführungen ebenfalls der Notwendigkeit der Annahme einer Urformel von zwei Tönen gelten.



Man erkennt auf den ersten Blick in allen diesen Tonbiegungen die wohlbekannten Grundtypen der Ornamente, wie: gehauchter Triller, Pralltriller, Triller, Doppelschlag und primitives Portamento, wieder. Die Tatsache, daß sich die heute längst ausgestorbene gehauchte Trillerform als eine der ersten aus der Auflösung der Phonationtstypen ergibt und daß auf diesem Wege überhaupt alle ornamentalen Grundtypen — und dazu noch ganz in der Reihenfolge, wie sie auch historisch sich entwickelt haben (z. B. der gehauchte Triller als eine der frühesten Formen) — sich ableiten lassen, ist ein neuer Beweis für die entwickelungsgeschichtliche Stellung des musikalischen Ornaments: seine Abstammung direkt aus den Phonationstypen und damit sein Charakter als ein Rudiment aus der urältesten Vorzeit aller tonalen Stimmäußerung, als ein sozusagen musikalisches Fossil aus der Urwelt. Erinnert man sich nun — worauf schon Herbert Spencer aufmerksam gemacht hat[1]) —, daß in Momenten höchster Leidenschaft und Erregung, also an den mit höchster Stärke und Tonhöhe hervorgebrachten Stellen der Rede, gerne ein Zittern der Stimme eintritt, so ergibt sich eine auffallende Parallele zu den oben erörterten Phonationsformen, und damit fällt ein neues, charakteristisches Seitenlicht auf das Wesen des musikalischen Ornaments; wie dem unstilisierten Sprachlaut dort der musikalische, d. i. stilisierte Ton hier, der im Sprachakzent liegenden Brechung dort die Tonbiegung hier entspricht, so korrespondiert der durch die höchste Leidenschaft veranlaßten Hervorhebung des Höhepunkts der Erregung durch die stärkste und höchste Betonung mittels des Sprachakzents dort die Profilation durch das Ornament hier, und endlich dieses selbst dem Zittern der Stimme dort, mit dem es den gleichen physiologischen Ursprung: Vibrieren der Stimmbänder[2]) und den Typus der Erscheinungsform (— man erinnere sich an die im zweiten Hauptteile besprochenen historischen

[1]) Vd. Stumpf l. c. V. f. M. I, pg. 265.

[2]) Vgl. die früher zitierten Ausführungen bei Merkel, Eyrel, Labus, Reinecke l. c. usw.

zitternden und vibrierenden Trillerformen, den meckernden Bockstriller u. dgl.! —) gemeinsam hat. Sowie also der musikalische Ton nur eine Stilisierung des sprachlichen Lautes, das Profilationsmoment nur eine solche des sprachlichen Akzents ist, so wäre demnach auch das musikalische Ornament nur eine Stilisierung des auf Höhepunkten der Erregung eintretenden Zitterns der Stimme, gleichsam eine tonale Versteinerung, eine musikalische Petrifizierung des in der sinnlichen Leidenschaft zitternden Tones der Urzeit. Und wie jede Stilisierung auf das sexuelle Moment als ihre Wurzel hinweist, so steht auch hiermit wieder in vollstem Einklang die bekannte unzertrennlich enge Verbindung der sexuellen Erregung mit dem Zittern als ihrer physiologischen Begleiterscheinung.

Der im vorstehenden erörterte Vorgang der Brechung des Tons, bzw. Lauts ist für die ganze weitere Entwickelung der Musik, bzw. Sprache von unermeßlicher Wichtigkeit: denn in ihm liegt, wie wir sahen, der Keim zu jener Differenzierung der Töne, bzw. Laute, die in ihrem allmählichen, unaufhaltsamen, weiteren Fortschreiten zur schrittweisen Erweiterung des Ton- (bzw. Laut-)schatzes und endlich zu jener Stufe führte, wo eine bestimmte Anzahl gewisser Töne (bzw. Laute) gleichsam als Niederschlag aus der nahezu unbegrenzten Zahl aller überhaupt möglichen sich absetzte und sich gleichsam als die Kristallisationsaxen eines Tonsystems [1]), bzw. einer Sprache herauskristallisierte: als Tonleiter in der Musik, als Alphabet in der Sprache. Gewiß hat man sich diesen Prozeß der Ton-, resp. Lautdifferenzierung [2]), der sich wohl parallel und gleichzeitig mit dem analogen Differenzierungsprozesse von Gesang, Tanz und Mimik vollziehen mochte, als ungeheuer langsam und allmählich vorwärtsschreitend vorzustellen: es mochte Jahrtausende, ja wahrscheinlich sogar Jahrzehntausende dauern, bis der Mensch dahin gelangte, einen zweiten Ton von dem seinem Stimmorgan zunächstliegenden und daher ursprünglichen ersten Ton bewußt und klar zu unterscheiden und ihn separat anzugeben, und wahrscheinlich noch viel länger, bis er ihn aus den Stimmäußerungen seiner Artgenossen heraushörte; ob freilich aber etwa die Erfahrung von der eigenen Stimme her vorausgegangen sein mußte, bevor man dazu gelangte, Töne zu unterscheiden und zu erkennen, oder ob etwa gar auch das tastende Befühlen der eigenen Kehle beim Hervorbringen verschiedener Töne und die Wahrnehmung ihrer für je einen Laut ganz bestimmten, unverrückbar festen Stellung hierbei unterstützend hinzutreten mochte, ist eine ganz andere Frage, auf die hier nicht näher eingegangen werden kann [3]). Mit Recht ist auf die ganz analogen Verhältnisse der Farben-

[1]) Vd. Torrefranca l. c. pg. 588, 589.

[2]) Bezüglich dieses Differenzierungsprozesses vd. ibid. pg. 585.

[3]) Vd. diesbezüglich J. I, pg. 376/377, woselbst die Meinung, daß die Vorstellung eines Tons von der Fähigkeit, diesen Ton selbst hervorzubringen, bedingt sei und daß Muskelspannungen des Kehlkopfes die Vorstellung der Tonhöhe vermittelten, ausdrücklich abge-

unterscheidung und des Zählenlernens verwiesen worden[1]), die auf den primitivsten Stufen ebenfalls nicht über die Unterscheidung der Dualität hinauskommen. Ebenso mühsam, schwer und allmählich schrittweise mochte die Erwerbung und — daran anschließend, aber, wie soeben bemerkt, wohl viel, viel später — Unterscheidung eines dritten, vierten Tons usw. vor sich gehen: auch hier mochten ungezählte Jahrtausende vergehen[2]). Indem so der primitive Mensch ganz mühsam und schrittweise Ton um Ton, Stufe um Stufe der Stimme gleichsam abringt, gelangt er nach der Übung ungezählter Jahrtausende endlich zu einem kleinen Schatz einiger Töne und Tonstufen, auf denen er sich hin- und herbewegt, wie wir dies im zweiten Hauptteile eingehender verfolgten; eben dort haben wir auch beobachtet, auf welch verhältnismäßig später Entwickelungsstufe, nach welch langer vorgeschichtlicher Übung ungemessener Zeiträume, der Mensch endlich erst dazu gelangt, einen Tonschritt — und sei es auch das kleinste Intervall — frei zu machen, und wie er sich vorher von Tonstufe zu Tonstufe an allen chromatischen und enharmonischen Zwischenstufen gleichsam vorwärts tastet, indem er die Stimme an ihnen entlang hindurchzieht (*strisciando*, primitives Portamento)[3]).

---

wiesen ist. Ich erlaube mir im Anhange hierzu aber doch andererseits auch auf die Tatsache hinzuweisen, daß bei der Vorstellung von Tönen oder Tonfolgen, auch wenn sie vermeintlich noch so abstrakt und absolut vor sich geht, strenge Selbstbeobachtung in den meisten Fällen eine wenn auch noch so leise und fast unmerkliche, so doch tatsächlich vorhandene gleichzeitige Innervierung der Kehlkopfmuskeln, ein Mitsummen oder Mitbrummen (natürlich im ppp!), nachzuweisen imstande sein wird. (Vgl. die im obigen bereits des öfteren zitierten Arbeiten von Wallaschek über das musikalische Gedächtnis und musikalische Aphasie in V. f. M. l. c., sowie Felix Rosenthal: Die Musik als Eindruck, K. B. pg. 319.) In diesem Zusammenhange wäre wohl auch die analoge Erscheinung auf dem Gebiete der Instrumentalmusik anzuführen, daß musikalische Personen, die bei der willkürlich zu reproduzieren versuchten Vorstellung eines beliebigen Tones infolge momentaner Unsicherheit des absoluten Gehörs sich über dessen Tonhöhe nicht ganz sicher sind und deshalb ans Klavier treten, um den gesuchten Ton anzuschlagen, oft in dem Momente, wo sie die geöffnete Klaviatur erblicken, ohne auch nur eine Taste angeschlagen zu haben, sofort spontan die richtige Vorstellung der wirklichen absoluten Tonhöhe reproduzieren, also offenbar der Anblick der geöffneten Klaviatur und auf ihr der Taste des gesuchten Tons zunächst die Vorstellung beim Klavierspieler: der zum Anschlagen dieser Taste notwendigen Muskelspannung der Finger und des Handgelenkes, beim Sänger: der mit dem Anschlag der Taste im Nachsingen verbundenen Muskelanspannung des Kehlkopfmuskels hervorruft und diese Vorstellung nun assoziativ die Reproduktion der damit verknüpften Vorstellung der absoluten Tonhöhe des betreffenden Tones auslöst.

[1]) Vd. Torrefranca l. c. pg. 586. Vgl. J. I, pg. 450 ff.

[2]) Vgl. die im zweiten Hauptteil angeführte Unterscheidung verschiedener entwickelungsgeschichtlicher Epochen, stages —: of one tone, of two tones usw. —, bei Rowboth. history I, pg. 91 ff. Vd. hierzu die Polemik bei St. A. pg. 93 ff.

[3]) Vd. die sehr treffende, ausführliche Schilderung dieses Prozesses bei Torrefranca l. c. pg. 587 ff., mit deren Standpunkt sich der der vorstehenden Auffassung auch hier wieder — wie in so manchen anderen Punkten — vollkommen deckt. Da die Abhandlungen des genannten Gelehrten bereits 1907 im Drucke erschienen, kommt ihm natürlich die

Wenn daher Helmholtz behauptet, daß „in der Musik aller Völker . . . . die Veränderung der Tonhöhe in den Melodien stufenweise und nicht in kontinuierlichem Übergange erfolgt“[1]) und daß „für eine klare und sichere Abmessung des Wechsels der Tonhöhe kein anderes Mittel als der Fortschritt in festbestimmten Stufen“ bleibe[2]), so muß demgegenüber darauf hingewiesen werden, daß gerade solche festbestimmte, scharf abgegrenzte Tonstufen der primitiven Musik sowie auch sehr großen Zeiträumen in der Entwickelung der Musik bei halbkultivierten und selbst den Kulturvölkern gänzlich fremd sind, daß hier vielmehr alle Tonbewegung den eben erwähnten primitiven Portamentocharakter zeigt, d. i. sich in Halb-, Viertel- und Achteltönen, ja noch kleineren Intervallen vollzieht, wie wir dies ja heute noch an den Gesängen der Wilden Australiens und Polynesiens und sonstiger primitiver Stämme, der Indianer, ja selbst der orientalischen Kulturvölker (Araber, Perser, Türken, Inder, Japaner, Chinesen) und in Europa an der Zigeunermusik, den neugriechischen Volksliedern u. dgl. beobachten können. Die Auswahl bestimmter Tonstufen und ihre Zusammenstellung zu Tonleitern, Skalen, ist vielmehr eine verhältnismäßig erst sehr spät eintretende Entwickelungsphase, der krönende Abschluß einer sozusagen prähistorischen stillen Entwickelungsarbeit wahrscheinlich ungezählter Jahrtausende, während derer ganz allmählich und mühsam die Töne erworben und differenziert wurden; einen Rückschluß sozusagen auf die Arbeitstechnik oder Methode dieser früheren Entwickelungsstadien gestattet uns heute noch die Vergleichung der Entwickelung der Tonbewegung in den historischen Phasen der europäischen Musik, die wir gegenwärtig zu überblicken vermögen, sowie in den in der außereuropäischen Musik der Gegenwart bis hinab zu den heutigen primitiven Völkern verkörperten Entwickelungsphasen, die — namentlich bei den primitiven Völkern — in verschiedenen Abstufungen größere oder geringere Annäherungen an analoge Phasen in der Urzeit repräsentieren. So haben wir schon im zweiten Hauptteil näher verfolgt, wie uns z. B. bei der außereuropäischen Musik der Gegenwart dasselbe Entwickelungsprinzip der schrittweisen und allmählich immer mehr zunehmenden Bewegungsfreiheit begegnet, das sich auch historisch an den Gesängen des frühen Mittelalters u. dgl. in der europäischen Musik (z. B. im gregorianischen Gesang, im Volkslied usw.) nachweisen läßt; hier wie dort wird ursprünglich mühsam Ton an Ton geklebt, und die Stimme, weiterer Sprünge noch ungewohnt und unfähig, bringt jeden Tonschritt in weitere Intervalle nur dadurch zustande, daß sie mit schleifendem Portamento

---

Priorität zu. Ich muß aber, um nicht in den Verdacht der Anlehnung zu geraten, auf den im Vorwort angeführten Tatbestand hinweisen, daß die gleichen Gedanken und Prinzipien von mir schon 5 Jahre vor ihm in meiner Doktordissertation entwickelt worden waren und 1903 im Manuskript den Herren Prof. Dr. Rietsch, Wolf und Fleischer vorgelegen hatten, aber allerdings ungedruckt geblieben waren.

[1]) Helmholtz: Lehre von der Tonempfindung pg. 413.

[2]) ibid. pg. 417.

alle Mittelstufen durchzieht, und hier wie dort wird allmählich die Tonbewegung immer freier, die Intervalle werden immer größer, die Tonschritte immer kühner, bis schließlich das primitive Portamento, das schon bei steigender Entwickelung immer mehr zurücktritt, ganz wegfällt und die Stimme Selbständigkeit genug gewonnen hat, um frei und kühn jedes Intervall treffsicher im Sprunge zu nehmen. Die Übereinstimmung dieser beiden Entwickelungsreihen und der gemeinsamen Kriterien gestattet denn auch (durch Zusammenstellung und Vergleichung beider sowie durch sorgfältige Analyse der einzelnen Glieder, ihrer Merkmale und ihres Verhältnisses zu den vorangehenden und nachfolgenden Gliedern in ihrer eigenen Reihe wie auch zu den korrespondierenden der anderen) die Aufstellung einer allgemeinen Entwickelungsreihe, in der sich die Aufeinanderfolge der einzelnen Glieder in derselben Weise ordnen läßt und sich eventuelle Lücken nach denselben Prinzipien ergänzen lassen, wie etwa der Paläontolog durch die Vergleichung der fossilen Reste verschiedener Arten einer Tierklasse mit den noch jetzt lebenden Vertretern der nächstverwandten Arten derselben Klasse dahin gelangt, sowohl das Bild der gemeinsamen Urform dieser Art, als auch deren Geschichte, d. i. ihre Differenzierung in die späteren, von ihr abstammenden Formen bis auf die Gegenwart und den Stammbaum dieser ganzen Art, zu rekonstruieren [1]).

Kehren wir aber nunmehr wieder zum Ausgangspunkt dieser Betrachtung, zum Phonationsschema < >, bzw. > zurück! Indem diese Typen ganz deutlich drei, resp. zwei Phasen des Intonationsverlaufes erkennen lassen, nämlich ein Zunehmen von einem Nullpunkt der Intensität bis zu einem Maximum, einen Höhepunkt und ein Abnehmen von diesem bis wieder zu einem Nullpunkt: < ' > (bzw. bei > nur die beiden letzteren Phasen: ' >), indem sie sich also von vorneherein schon der primitivsten Beobachtung nicht als etwas Einheitliches, sondern als ein in sich Verschiedenes, als ein Gegliedertes darstellen, werden sie für die gesamte Entwickelung der Musik und Sprache von unermeßlicher Wichtigkeit, da sie — eben in diesem Moment der Gliederung und indem sie der primitiven Beobachtung das Wesen der Gliederung augenfällig zur Anschauung bringen — in sich die Keime des primärästhetischen und des architektonischen Profilationsmoments, d. i. also aller Gruppierung, Konstruktion und Distinktion, also kurz: aller Rhythmik und alles Akzentes — alle diese Elemente in unzertrennlich engem Zusammenhang miteinander verknüpft — in sich enthalten. Denn offenbar wird, wenn — wie wir sahen — der Höhepunkt des Phonationsaktes *ceteris paribus* auch der Höhepunkt der Phonationsintensität ist und (nach den oben im Anschluß an

---

[1]) Vgl. Erich von Hornbostel: Über Mehrstimmigkeit in der außereuropäischen Musik, K. B. pg. 298 ff., und Torrefranca l. c. pg. 589, die beide — wenn auch von ganz verschiedenen Gesichtspunkten aus und mit gewissen Modifikationen — zum gleichen Postulate gelangen.

Lechalas usw. zitierten psychophysiologischen Gesetzen) eine Steigerung physischer Intensität analog auch eine solche entsprechende der psychischen Intensität nach sich zieht, der Höhepunkt der Phonation auch ein Maximum der diesem betreffenden Phonationsakt korrespondierenden psychischen Energie auslösen, d. i. beim Hörer ein Maximum von Aufmerksamkeit[1]), beim Hervorbringenden ein solches von Erregung, so daß also dieses Maximum von Stimmintensität, diese sozusagen Anhäufung von Tonmasse, symptomatisch und direkt zum Ausdrucksmittel der jeweilig höchsten psychischen Intensität wird. Damit aber ist auch schon das Grundwesen aller Profilation gekennzeichnet: Hervorhebung des Momentes höchsten psychischen Interesses durch ein Maximum physischer Intensität, durch Häufung der Tonmasse. Indem aber nun weiters schon die einfachste längere Intonation, schon das bloße Langaushalten eines einzigen Tones, die Aufeinanderfolge mehrerer Phonationsakte bedingt, in jedem von diesen ein solcher Höhepunkt eintritt und die Aufmerksamkeit sich nur den jeweiligen Höhepunkten der einzelnen Intonationsakte (also jedem neu eintretenden Teilstoße des langausgehaltenen Tones) zuwendet[2]), zudem schon die den Ablauf des einzelnen Phonationsaktes regelnden rein physiologischen Bedingungen (der Atmung, der Blutzirkulation, des Herz- und Pulsschlages u. dgl.) eine gewisse Gleichheit und Gleichförmigkeit ihres Verlaufes herbeiführen, resultiert daraus der Eindruck einer Kette lautlicher oder tonaler Glieder — der einzelnen Phonationsakte —, innerhalb derer eine gewisse Einheit: der starke Ton, das Intensitätsmaximum jedes einzelnen Phonationsaktes, gleichmäßig wiederkehrt. Eben hierin aber, in dieser regelmäßigen Wiederkehr irgendeiner Einheit: eines Tones, einer Bewegung, einer Figur u. dgl., liegt das Wesen des Rhythmus[3]) und des primärästhetischen Moments[4]) überhaupt, und zwar ist dies der einfachste Fall dieses Prinzips, wogegen jene Fälle, wo die rhythmische Einheit keine Einheit im strengsten Sinne ist, sondern — wie dies sogar die Regel — selbst wieder aus mehreren Elementen zusammengesetzt ist, allerdings aber in jedem Falle als Einheit wirken muß[5]), in aufsteigender Reihe die wachsende Entfaltung des architektonischen Prinzips zu immer komplizierterer und mannigfaltigerer

---

[1]) Vgl. J. II, pg. 89 ff. (betreffend unwillkürliche Aufmerksamkeit).

[2]) Vd. Gr. T. pg. 237: „Selbst beim Anhören eines langgezogenen Tones besteht die Aufmerksamkeit in der Spannung auf das jeweilige Wiederauftauchen des Tones, der unserem Bewußtsein immer wieder entschwinden will."

[3]) Grosse: Anfänge der Kunst pg. 143.

[4]) Vgl. J. II, Kap. VI, 2. Abschnitt, pg. 40 ff. (über die ästhetischen Elementargefühle), speziell pg. 43, 44, sowie Adolf Zeising: Ästhetische Forschungen. Frankfurt a. M. 1855.

[5]) Grosse l. c. pg. 143. Über die Einheit in der Mannigfaltigkeit vd. J. II, pg. 47, 48. Vgl. überhaupt für die folgenden Ausführungen den ganzen zweiten Abschnitt (Die ästhetischen Elementargefühle) ibid. pg. 40 ff., speziell pg. 44 ff., sowie Paul Moos: Die Ästhetik des Rhythmus bei Theodor Lipps, K. B. pg. 345 ff. (betreffs Betonung gewisser Einheiten, Tendenz zur Zusammenfassung zu Gruppen usw.).

Struktur veranschaulichen. Sowie nun in der bildenden Kunst der denkbar einfachste Fall primär-ästhetischer Gruppierung oder Rhythmik offenbar darin besteht, daß eine rhythmische Reihe durch die regelmäßige Wiederholung einer wirklichen Einheit: eines Punktes, einer Geraden oder einer Kreislinie gebildet wird[1]) (wie denn tatsächlich schon bei den rohesten Wilden derartige symmetrische Verzierungen verwendet werden)[2]), so sind also auch im musikalischen Rhythmus (abgesehen von dem schon im Schema < ' > liegenden Moment der Symmetrie) die frühesten Gebilde die aus der Aneinanderreihung der Phonationstypen sich ergebenden Kettengebilde (also ganz analog den frühesten Ornamenttypen der bildenden Kunst, den Ketten- und Bandornamenten):

< ' > | < ' > | < ' > | < ' > | usw.[3])

und

' > | ' > | ' > | ' > usw.

Zugleich sind auch schon mit den beiden Phonationstypen die beiden Grundtypen aller Rhythmik überhaupt: der drei- und zweiteilige Rhythmus gegeben, aus denen heraus dann durch weitere Teilung und Zerlegung der einzelnen ursprünglich einheitlichen Glieder in mehrere zusammengesetzte die vorhin erwähnte aufwärts steigende Reihe immer komplizierterer musikalisch-architektonischer Gebilde sich ergibt. Daß tatsächlich die gesamte Rhythmik sich auf dem Phonationsschema als Grundtype aufbaut, zeigt die Analyse aller musikalischen und sprachlichen Architektonik. So hat schon Westphal darauf

---

[1]) Grosse ibid. Auch wenn diese „geometrischen" Muster nur stilisierte Nachahmungen von Naturobjekten sein sollten, wie Ehrenreichs und von den Steinens Forschungen wahrscheinlich machen (vd. Gr. M. pg. 77), ändert dies natürlich doch nichts an der eben erwähnten entwickelungsgeschichtlichen Bedeutung des Ornaments, da ja die Tatsache dieser geometrischen Stilisierung, bzw. ihr Konstruktionsmodus, nämlich der nach den oben entwickelten Prinzipien, dadurch nicht tangiert wird. Über die Ornamentik der Primitiven als Ausdruck ihrer Freude an der Form vd. die Ausführungen bei Gr. M. pg. 76, 77. Betreffs der Lustgefühle von Harmonie, Eurhythmie und Proportion vd. J. II, pg. 45 ff.

[2]) Vd. Da. I, pg. 268 ff. und ibid. 3. Kap. (betreffend die Verwendung symmetrischer Figuren als Verzierungen bei den Wilden). Eine Zusammenstellung solcher durch die Flechttechnik veranlaßten Ornamente vd. bei L. V. Frobenius: Die Kunst der Naturvölker. I. Die Ornamentik. (Westermanns Monatshefte, Dezember 1895.) Vgl. Gr. M. pg. 77 (betreffend Auffassung der Ornamente als stilisierte Nachahmung von Naturobjekten).

[3]) Wenn Wallaschek (Prim. mus. pg. 252) die Spencersche Ableitung der Musik aus der Stimmmodulation schon aus dem Grunde ablehnt, „weil die primitive Musik in vielen Fällen überhaupt keine Modulation des Tons, sondern einfach eine rhythmische Bewegung in einem Ton ist", so ist offenkundig ersichtlich, daß er dabei an das oben entwickelte Gebilde denkt. Daß dies in der Tat eine der allerfrühesten und tiefsten Stufen der musikalischen Entwickelung ist (wohl die dem einfachen langausgehaltenen Ton unmittelbar zunächst folgende), geht schon daraus hervor, daß, wie oben nachgewiesen wurde, der einfache lang ausgehaltene Ton schon eo ipso in dieses Schema zerfällt:

<> 𝅝 = <> 𝅗𝅥 <> 𝅗𝅥 = <> 𝅘𝅥 <> 𝅘𝅥 <> 𝅘𝅥 <> 𝅘𝅥 .

hingewiesen, daß die periodische *protasis* ein Crescendosatz, die *apodosis* ein Diminuendosatz ist, und daß dies die allgemeine Grundlage der gesamten musikalischen Akzentuation, das Fundament des richtigen musikalischen Vortrags überhaupt, ist[1]). Ebenso hat er nachgewiesen, daß auch der melodische Bau der aus zwei Kola bestehenden Verbindung fast ausnahmslos ein solcher ist, daß dem ersten Kolon eine Steigerung der in ihm enthaltenen Akzente eigentümlich ist, während in dem zweiten Kolon eine entgegengesetzte Akzentuation, ein Herabsinken der Akzente vom Anfang nach dem Schlusse zu stattfindet[2]), so daß im Verein mit dem Gegensatz von $<$ und $>$ auch die Stimmbewegung auf- und abwärts steigt, rhythmisches Akzentuations- und melodisches Profilschema also zusammenfallen, wie er dies durch die Figur:



veranschaulicht[3]). Vergleicht man nun hiermit den Befund unserer Untersuchungen im zweiten Hauptteil dieser Studien, erinnert man sich, daß sowohl die akzentischen als auch die konzentischen Formen, d. i. also sowohl Rezitativ, Psalmodie usw. (und zwar von ihren ersten Anfängen bei den Primitiven, halbkultivierten und altorientalischen Kulturvölkern an bis zum gregorianischen Gesang, dem Rezitativ des altitalienischen *dramma per musica* und der Gegenwart) als auch Lied und strophischer Gesang (also z. B. Troubadour-, Minne- und Meistergesang, vor allem das Volkslied, hier wieder besonders die russischen, kroatischen, dalmatinischen, altslavischen, dann aber auch die französischen, italienischen, deutschen Volkslieder u. dgl.) alle mehr oder weniger klar und deutlich dieses Schema ihres Aufbaues zeigen, und zwar — wie z. B. die russischen und altslavischen Volkslieder — um so deutlicher und schärfer hervortretend, je einfacher ihre Struktur, je tiefer also die Entwickelungsstufe ist, auf der sie stehen, dagegen um so undeutlicher und verwischter, je komplizierter und weniger leicht übersichtlich ihre Architektonik ist, und vergegenwärtigt man sich weiters, daß unter anderem der Rezitativgesang sich von dem streng rhythmischen Melos dadurch unterscheidet, daß in letzterem die aufeinanderfolgenden Kola zu einer rhythmischen Gruppe höheren Grades sich zusammenschließen und innerhalb dieser Gruppe die Eigenschaft von Vorder-, Zwischen- und Schlußgliedern haben, was durch fortgesetztes Crescendo vom Vordergliede an bis zum Anfang des Schlußgliedes und Decrescendo in letzterem zum Ausdruck kommt[4]), so tritt jener

---

[1]) Westphal: Allgemeine Theorie der musikalischen Rhythmik seit Bach. Leipzig 1880, pg. 183, 185, 187 ff., 193 ff., speziell § 151.

[2]) ibid. pg. 184.

[3]) ibid. pg. 185. Vgl. auch E. Naumann: Darstellung eines bisher unbekannt gebliebenen Stilgesetzes im Aufbau des klassischen Fugenthemas (bei Westphal l. c. pg. 185), der zu dem gleichen Resultate gelangt.

[4]) A.-Sokol. I, pg. 95, 96.

tief innerlich notwendige, unzertrennlich enge entwickelungsgeschichtliche Zusammenhang von Akzent und Architektonik, Melodik und Rhythmik[1]) erst in seiner ganzen Bedeutung hervor[2]) und in das richtige Licht, jener Zusammenhang, demzufolge jede starke Betonung eo ipso zu formaler Gliederung, also architektonischer Disposition, und umgekehrt alle Architektonik zu Akzentuierung, zu Profilation hindrängt. Die letzten Wurzeln dieses Prinzips reichen unleugbar bis in den Urausgangspunkt alles stimmlichen Gestaltens, in den Urschrei, zurück: indem schon bei diesem im Augenblick der höchsten Erregung die Stimme emporsteigt, um beim Nachlassen der Spannung wieder herabzusinken, also schon der Urschrei sich nach dem Phonationsschema < > oder > gliedert, liegt so schon in ihm der Urkeim von Rhythmus und Profilation und — zufolge des eben erörterten unzertrennlichen Zusammenhangs dieser beiden und ihrer Wesensverwandtschaft als Erscheinungsformen musikalischer Konstruktion — zugleich auch der der Einheitlichkeit und Kontinuität aller musikalischen Architektonik überhaupt. Dieses konstruktive, also primär-ästhetische Moment im Wesen des Phonationsschemas läßt deutlich zwei verschiedene Seiten erkennen, die mit den vorhin erwähnten embryonalen Profilations- und Konstruktionselementen zusammenfallen. Indem nämlich, wie wir vorhin sahen, der hervorgebrachte Laut oder Ton sich der Aufmerksamkeit nicht als ein Einheitliches, sondern als ein Gegliedertes, Zusammengesetztes darbietet und in diesem der Höhepunkt der Phonation, das Intensitätsmaximum, auch die höchste Aufmerksamkeit auf sich zieht, die übrigen, schwächer oder ganz leise betonten (sogenannten „unbetonten") Partien mithin nur nach Maßgabe des Grades ihrer Betonung, d. i. also im Verhältnis zu ihrer Stellung im Phonationsschema, ihrer größeren oder geringeren Nähe zum Phonationshöhepunkt, die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen imstande sind, und indem weiters gerade infolge dieser Verschiedenheit stärkeren oder schwächeren, höheren oder tieferen Tones, also infolge des Kontrastes, die Aufmerksamkeit sich immer wieder gleichmäßig dem jeweiligen Höhepunkt jedes einzelnen Phonationsaktes zuwendet, so daß der

[1]) Vgl. für die nachfolgenden Ausführungen: Mathis Lussy: Traité de l'expression musicale. Paris 1897, 7. Auflage. — Derselbe: Musical expression, accents, nuances and tempo in vocal and instrumental music, translated from the fourth edition by Miss M. E. v. Glehn, London, Novello & Ewer. — Derselbe: Le rhytme musical, son origine, sa fonction et son accentuation. 3. Auflage. Paris 1897. — Westphal: Elemente des musikalischen Rhythmus, Leipzig 1872. — Jules Combarieu: Études de philologie musicale. I. Théorie du rhythme dans la composition moderne d'après la doctrine antique. Paris 1897.

[2]) Nur in diesem Sinne, aber auch nur in ihm allein, ließe es sich allenfalls zur Not rechtfertigen, das gesamtmusikalische Werden auf den Rhythmus zurückführen und aus ihm heraus erklären zu wollen, wie dies z. B. Grassi-Landi: Genesi della musica (Riv. mus. VIII, fasc. 3, pg. 575 und VII, fasc. 3, pg. 461) tut. Daß übrigens Rhythmus und Melos psychologisch-genetisch auf zwei ganz verschiedene Wurzeln zurückgehen, ist schon vorhin erörtert worden. Vd. J. I, pg. 317, 318 und 398, 399.

Eindruck einer in der Kette der Phonationsakte gleichmäßig wiederkehrenden Einheit entsteht, resultiert daraus ein doppeltes Moment: einerseits nämlich gewinnt der Phonationshöhepunkt — oder, um für diesen Begriff endlich den allgemein üblichen Terminus einzusetzen: der Akzent — gegenüber all den anderen, schwächer betonten Partien, die nur durch die Beziehung auf ihn und nach Maßgabe dieser Beziehung der Zuwendung von Aufmerksamkeit teilhaftig werden, eine übergeordnete, zentralisierende, disponierende oder gruppierende Bedeutung, andererseits aber gelangen diese untergeordneten phonetischen Elemente selbst nur im Hinblick auf die gleichmäßig wiederkehrende Einheit dieser Höhepunkte als um sie geordnete und gruppierte, durch sie getragene und bedingte Laut-, bzw. Tonmasse zur Apperzeption. So entsteht jener Eindruck der Symmetrie und des Gleichmaßes[1]), der das Grundwesen des primär-ästhetischen Moments ausmacht. Indem dieser so schon im Urphänomen aller lautlichen oder tonalen Äußerung embryonal vorgebildete rhythmische Rahmen alles akustischen Verlaufs im Laufe der primitiven Entwickelung instinktiv auf den Verlauf jedes analogen akustischen Phänomens überhaupt übertragen und immer mehr ausgebaut, immer schärfer und bestimmter herausgebildet wurde — wobei, wie schon erwähnt, die Analogie der Rhythmik des Atmens, Herzschlags u. dgl. als unterstützendes Moment hinzutreten mochte[2]) —, und indem das als wohltuend, als angenehm

---

[1]) Vgl. J. II, pg. 45 ff.

[2]) Es kann hier leider nicht näher auf die Frage eingegangen werden, ob nicht — analog der Erklärung anderer ästhetischer Phänomene durch das Prinzip der „ästhetischen Einfühlung" (vd. J. II, pg. 436 ff. und Gr. M. pg. 417—421) — auch die Gefühlswirkung des Rhythmus aus dem gleichen Prinzip zu erklären sein dürfte, in der Weise, daß Herz- und Pulsschlag instinktiv und unbewußt als Regulativ und Basis dieser Einfühlung benutzt würden. Sowie also Herz- und Pulsschlag im psychischen und physischen Normalzustande ein gewisses, bei demselben Individuum nahezu konstantes Gleichmaß in ihrem Bewegungsablauf zeigen, bei jeder Abweichung von ersterem aber (also z. B. bei Krankheit, bei Affekten u. dgl.) die somatische Veränderung sofort auch durch größere oder geringere Beschleunigung, eventuell auch Störungen, Unregelmäßigkeiten usw. ihres rhythmischen Ablaufs, verraten, genau so mag nun auch beim Anhören eines ruhigen, gleichmäßigen Rhythmus durch die Einfühlung reflektorisch das dem gleichen somatischen Rhythmus korrespondierende Gefühl ruhigen Wohlbehagens u. dgl., bei jeder Beschleunigung, Unregelmäßigkeit, Störung usw. dagegen das des entsprechenden Affekts, Unlustgefühles u. dgl. ausgelöst werden. In analoger Weise mag vielleicht in der bildenden Kunst das Lustgefühl der Symmetrie auf das durch Einfühlung reflektorisch erweckte Lustgefühl physischen Gleichgewichts, das Unlustgefühl der Asymmetrie auf das Gegenteil zurückzuführen sein. Wenigstens fände man hiefür Anhaltspunkte in den bei Gr. M. pg. 76 ff. zitierten verschiedenen ästhetischen Wertungen ein und derselben geometrischen Figur seitens eines 5½jährigen Kindes je nach ihrer vertikalen oder schiefen Achsenstellung. Vd. bezüglich der Bedeutung der Gleichgewichtsempfindungen usw. für die ästhetische Einfühlung und innere Nachahmung Gr. M. pg. 423, 424 ff., bezüglich der Vorgänge in Atmungsmuskeln und Blutgefäßsystem als Grundlage der musikalischen Innervation usw. Felix Rosenthal l. c. K. B. pg. 320.

empfundene Ebenmaß[1]) in der zeitlichen Aufeinanderfolge auf höheren Phasen der musikalischen Entwickelung später aus dem zeitlichen Nacheinander auch auf das räumliche Nebeneinander der Töne übertragen, d. i. zur Gleichheit und Symmetrie der Tonschritte, Intervalle usw. ausgebaut wurde, wie wir dies z. B. an den primär-ästhetischen Melismenkonstruktionen des gregorianischen Gesangs, an dessen kompensativem Elongationsprinzip u. dgl. beobachteten und wobei allerdings die des öfteren erwähnte Unfähigkeit primitiver und archaischer Entwickelungsepochen zu größeren Tonschritten als denen periheletischer Figuren als unterstützendes Moment hinzukommen mochte, entwickelte sich aus diesem primitiven Urkeim aller Rhythmik, Disposition und Konstruktion jene lange Entwickelungslinie des primär-ästhetischen Moments, die — in parallelem Verlauf zur analogen Entwickelung des primär-ästhetischen Moments in der bildenden Kunst — den primitiven Band-, Kettenornamenten u. dgl. sowie geometrischen Figuren dieser die oben entwickelten rhythmischen Schemata und primär-ästhetische Tonfiguren wie ∧ ∨ ⌒ ⌣ ∞ ∽ ∧∧∧∧ usw. gegenüberstellt. Während also das primitive Moment das musikalische Identitätsprinzip verkörpert, ist die Wurzel des primär-ästhetischen das Kontrastprinzip[2]), wie dies das Urschema alles Rhythmus: der Wechsel von Hoch- und Tiefton, Stark und Schwach, auf das augenfälligste verkörpert, und das so zum Ausgangspunkt aller Formung, zum Formprinzip an sich, wird. Was bei Kristallen das Kristallisationssystem, das ist bei Tönen und Lauten der Rhythmus, und der Dreiteilung der Strukturprinzipien dort: kristallisiert, kristallinisch und amorph entspricht hier die Dreiteilung: rhythmisch, akzentisch und einfacher, roher Laut, bzw. Ton. Aller Rhythmus ist somit Formung, Begrenzung, Kristallisation, und je sorgfältiger das *Rhythmizomenon* geformt ist, desto schärfer präzisiert tritt der Rhythmus hervor[3]). Vorbereitet ist dies, wie wir eben sahen, in dem Dispositionsmoment des Akzents: „Akzent und Rhythmus vereinigen eine vage Menge von Tönen zur Einheit. Dies wird erreicht durch Akzentuation eines Tones aus einer Anzahl von Tönen, indem man ihnen so ein Zentrum gibt, um das sich die anderen gruppieren“[4]).

---

[1]) Wie weit bei der Entstehung dieses Lustgefühles neben den in der vorigen Anmerkung erörterten Faktoren der „ästhetischen Einfühlung“ auch noch die Freude am Wiedererkennen des gleichen akustischen Phänomens (der rhythmischen Einheit), also das psychologische Korrelat des im Rhythmus liegenden Wiederholungsmomentes, hereinspielt, darauf kann hier nicht näher eingegangen werden. Vgl. diesbezüglich Gr. M. pg. 157 ff. (bezüglich des unermüdlichen Wiederholens von Melodien seitens der Kinder).

[2]) Über den Kontrast als Komponente von Harmonie und Rhythmus vd. J. II, pg. 47 ff.

[3]) Vd. Donovan: From lyre to muse, London 1890 (bei Wallaschek l. c. pg. 235): Rhythm is the formative principle in the relationship of pitch.

[4]) Hupfeld: Das zwiefache Grundgesetz des Rhythmus und Akzent (in Zeitschrift der deutschen morgenländischen Gesellschaft VI, pg. 170). Ähnlich Guyau (Jean Marie Guyau: Les problèmes de l'ésthétique contemporaine. Paris 1884). Bei Wallaschek pg. 235.

So vollzieht sich denn im Akzent der Übergang vom primitiven zum primär-ästhetischen Moment, ein Verschmelzungsprozeß, der um so bedeutungsvoller ist, als er nur der Ausfluß viel tiefer dahinter verborgen liegender, tiefinnerlicher, entwickelungsgeschichtlicher Beziehungen zwischen beiden Momenten ist. Obwohl eine eingehendere Verfolgung dieses Problems — als bereits dem Gebiete der reinen Ästhetik angehörig — den Rahmen unserer Untersuchung überschreitet, kann ich es mir dennoch nicht versagen, wenigstens ganz flüchtig im Vorübergehen nur auf einige der wichtigsten sich hier anspinnenden Fäden hinzuweisen, die das genetische Anknüpfen des primär-ästhetischen Moments im Rhythmus an das im langausgehaltenen Tone verkörperte primitive Moment dartun. Insoferne nämlich der Rhythmus die einfachste Form der Wiederholung[1]) ist und die Wiederholung in motorischer Hinsicht den Drang, den vorausgehenden Laut einmal oder häufiger als Vorbild für einen neuen, ihm gleichen, zu gebrauchen[2]), in Beziehung auf das Anhören der selbsterzeugten Töne oder Geräusche die Wirkung des primären Gedächtnisses, das Nachklingen des eben Gehörten, im Bewußtsein voraussetzt — „denn durch dieses Nachklingen wird es ermöglicht, daß der neue Laut mit dem eben vorausgegangenen zu einer uns angenehmen Gesamtwirkung verschmilzt“[3]) —, ergibt sich so in psycho- wie physiologischer Hinsicht ein Zusammenhang zwischen dem primitiven und primär-ästhetischen Moment: das dem Rhythmus immanente Moment der Wiederholung einer Einheit ist so nichts anderes als gleichsam die Kehrseite jener Tonwiederholung, wie sie beim Langaushalten eines Tons von selbst (durch dessen Zerfallen in einzelne Teilstöße) eintritt, also sozusagen eine Fortsetzung des primitiven Moments[4]). Hier wie dort haben wir die Wiederholung, d. i. die stoßweise Wiederkehr einer Einheit (der rhythmischen Einheit, bzw. des einzelnen Phonationsteilstoßes), hier wie dort findet zwischen den einzelnen Wiederholungen eine derartig enge Beziehung statt, daß jede folgende sich als Fortsetzung der vorangegangenen darstellt, auf diese bezogen wird und mit ihnen zu einer Einheit, einem Komplexe verschmilzt, hier wie dort haben wir die gleiche Zusammensetzung aus demselben Grundschema:

< > | < > | < > |

analog dem als Wechsel von Expansion und Kontraktion[5]), als Herzschlag

---

[1]) Vgl. Gr. M. pg. 361 ff. und 474 ff.

[2]) Baldwins „circular reaction“. Vd. J. Mark Baldwin: „Mental development in the child and the race“ und „Social and ethical interpretations in mental development“. New York 1897. Bei Gr. M. pg. 474.

[3]) Gr. M. pg. 41.

[4]) Vgl. ibid. pg. 41 ff.

[5]) Daß der Wechsel von Expansion und Kontraktion, Aus- und Einatmung usw. in seinem Verlaufe durch genau dasselbe Schema < > veranschaulicht wird, darf als für diese Analogie nicht belanglos hier nicht unerwähnt bleiben. Vgl. übrigens zu diesem Thema auch Maurice Griveau: Le pendule et l'oscillation mélodique. Riv. mus. XVII, 1910, pg. 179 ff.

und Atmung bei den Lebewesen auftretenden und stets wiederkehrenden Wellenspiel gleicher Bewegungen[1]), und hier wie dort endlich ergibt sich daraus die Tendenz jeder vorhergehenden Phase, die nächste nach sich zu ziehen, und der folgenden, die vorangehende als Bedingung vorauszusetzen und nachzuahmen[2]), also kurz: jenes Prinzip der nachahmenden[3]) Wiederholung, das man vielleicht als eine Art psychischen Beharrungs- oder Trägheitsvermögens, analog dem gleichnamigen physikalischen Begriff, auffassen darf. Hier wie dort haben wir denn auch ein durch fortwährende nachahmende Wiederholung erzeugtes Beharren in demselben Substrat: beim primitiven Moment im selben Ton, beim primär-ästhetischen des Rhythmus in derselben Bewegung (ganz analog der gleichen Geschwindigkeit beim physikalischen Beharrungsvermögen), — ein Beharren, insoferne jede Wiederholung ja nur ein Wiedersetzen des ersten Gliedes ist, also sozusagen nur einem Langaushalten desselben, einem Beharren in diesem, gleichkommt. Dieses Beharren in der Grundeinheit ist beim primitiven Moment das anfangs erörterte „sinnliche Schwelgen" im Ton, beim primär-ästhetischen das Gleichmaß, die Symmetrie der einzelnen Teile. Hier wie dort ist denn auch die psychische Wirkung dieses fortwährend nachahmenden Wiederholens sowie Beharrens in demselben Medium und demgemäß die Erscheinungsform dieses Prinzips bei seinem Inslebentreten die gleiche: der Rauschzustand, die faszinierende, hypnotisierende, berauschende Wirkung, die sowohl dem Schwelgen im Sinnlichen des Klangs, als auch dem Rhythmus[4]) innewohnt. Die psychologische Wurzel dieses Rausches mag darin zu suchen sein, daß die fortwährende Wiederholung, sei es desselben Tons (durch Langaushalten, d. i. also durch Zerfallen in Teilstöße), sei es derselben rhythmischen Einheit (in derselben Bewegung:

---

[1]) Vd. Gr. M. pg. 474. Ob die diesen sozusagen bio- oder physiologischen Wiederholungstypen analoge, auch an komplizierteren Tätigkeiten häufig unverkennbare, von Baldwin als „circular reaction" bezeichnete Tendenz zur Wiederholung nicht vielleicht in letzter Linie aus diesen erstgenannten heraus — etwa auf der Basis der Einfühlung — zu erklären sein mag, sei hier nur als Frage aufgeworfen.

[2]) Vgl. die von Tarde (G. Tarde: Les lois de l'imitation. 2. Ed. Paris 1895) unterschiedenen drei Formen der répétition universelle, des großen Weltgesetzes der Wiederholung: ondulation, génération und imitation (bei Gr. M. pg. 361), deren Korrelate im Kleinen, gleichsam in verjüngtem Maßstab, aus den entsprechenden Gliedern der oben vorstehenden Parallelreihe wohl unschwer herauszufinden wären.

[3]) Über die unzertrennlich engen Beziehungen von Wiederholung und Nachahmung vd. Gr. M. pg. 361 ff. und 474. In voller Übereinstimmung hiermit steht, daß dieselben hier in rein psychologischer und allgemein ästhetischer Hinsicht konstatierten genetischen Beziehungen auch in rein formaler Hinsicht, auf musikalischem Gebiete, unverändert wiederkehren. Vgl. diesbezüglich Adler: Wiederholung und Nachahmung in der Mehrstimmigkeit l. c.

[4]) Betreffs des durch Rhythmus und rhythmische Bewegung erzeugten Rauschzustands vd. J. I, pg. 317 und Gr. M. pg. 476, 477; über die allgemeine Gefühlswirkung des Rhythmus überhaupt ibid. pg. 28, 29, 30 ff. und 350 ff.

° = ♩⁀♩⁀♩⁀♩ oder | . . | . . | . . | . . usw.)

objektiv zwar nur einem Beharren im Grundelemente gleichkommt, subjektiv aber als eine Summierung

(° = ♩ + ♩ + ♩ + usw.),

also mit der Tendenz stetigen Anwachsens und zunehmender Steigerung, empfunden wird, da jede solche Wiederholung (die als Nachahmung zugleich die Beziehung auf die vorhergegangenen Glieder und die Verknüpfung mit diesen voraussetzt) in doppelter Weise psychische Anspannung erfordert: einen auf ihr Eintreten gerichteten, dieses zur Kenntnis bringenden Apperzeptionsakt[1]) und einen weiteren Akt des Wiedererkennens[2]), der sie mit den vorangegangenen verknüpft, mehrere oder viele solcher Wiederholungen daher eine stets wachsende Summierung der zu bewältigenden Arbeitsleistung, somit auch der hierfür erforderlichen Zuwendung von Aufmerksamkeit[3]), folglich eine stete Steigerung der psychischen Spannung, zur Folge haben. Der physiologische Ausdruck dieser stets wachsenden, bis zu krampfartiger Ekstase sich steigernden psychischen Spannung[4]) aber ist dann eben der erwähnte rauschartige Zustand, dessen Verwandtschaft mit der Hypnose schon in der Tatsache der Gleichheit des experimentellen Wegs zur Erzeugung suggestiver Wirkung (nämlich durch fortwährende Wiederholung oder unausgesetzte Einwirkung desselben Reizes und dadurch hervorgerufene konstante Steigerung der psychischen Spannung) seine Bestätigung findet. Die Überleitung aber von der einfachen Wiederholung zu dieser ihrer suggestiven, hypnotisierenden Funktion liegt eben in dem Momente der Nachahmung, namentlich in jenem erweiterten Sinne (des die Meinung eines anderen Wiederspiegelns, sich von anderen eine Handlung suggerieren Lassens), wie diese z. B. von Tarde[5]) erfaßt worden ist. Indem so einerseits Wiederholung und Nachahmung in unzertrennlichem Zusammenhang stehen — wie denn am schärfsten Baldwin dieses Moment herausgearbeitet hat, wenn er die Wiederholung (soweit sie vom Organismus selbst herbeigeführt wird) überhaupt als Nachahmung[6]) be-

[1]) Vgl. J. II, pg. 94, 95 (über Apperzeption).

[2]) Vd. ibid. pg. 152—154 (über Wiedererkennen).

[3]) Betreffs der Zuwendung von Aufmerksamkeit usw. vd. J. II, pg. 88, sowie überhaupt den ganzen Abschnitt: „Die sinnliche Aufmerksamkeit" ibid. pg. 86—101.

[4]) Vgl. ibid. II, pg. 367, 368—372 (Begriff der Spannungsgefühle usw.). Daß auf die Spannungsgefühle die Kunst (als Spiel) und alles Spiel überhaupt als ihr Ausfluß zurückzuführen ist (vd. ibid. pg. 369), darf wegen der Übereinstimmung dieser psychologischen Tatsache mit der oben im Texte entwickelten Theorie als neuerliche Stütze und Beleg für diese herangezogen werden.

[5]) Vd. Gr. M. pg. 361.

[6]) ibid. pg. 361 ff.: „Das Wesen aller Nachahmung liegt nach Baldwin darin, daß auf einen Reiz eine Bewegung erfolgt, die den Reiz selbst wieder herstellt, so daß man dabei von einer »zirkulären« Reaktion reden kann."

zeichnet und so schon den Wechsel von Expansion und Kontraktion bei den untersten organischen Erscheinungen dem Gesetze der Imitation unterordnet —, andererseits die Nachahmung wieder auf das innigste mit dem Moment der Suggestion und rauschartigen Faszinierung verknüpft ist, schließt sich so die Kette, die vom Wesen des musikalischen Rhythmus zum Rausche, als dessen letzter Wirkung, führt. Daß endlich — um hiermit diese Erörterung abzuschließen — auch in der Poesie dem Prinzip der Wiederholung[1]) und den hieran als ihre Voraussetzung geknüpften Formen des Wiedererkennens die gleiche Bedeutung zukommt wie in der Musik, bezeugen die Erscheinungen der Alliteration, des Reims, der kettenartigen Wiederholung von Satzgliedern und und des Refrains[2]); insoferne alle diese Kunstmittel Erscheinungsformen des Wiederholungsprinzipes sind und als solche zur scharfen Herausarbeitung der engsten rhythmischen Bogen verwendet werden, bekunden sie schon dadurch ihre Zugehörigkeit zu einer noch in knappster und schroffster rhythmischer Polarität sich bewegenden Frühzeit der musikalischen Entwickelungsgeschichte, und es steht deshalb hiermit in vollstem Einklang, wenn auch auf dem Gebiete der Poesie diese Formen als Überlebsel aus den ersten Anfängen der Poesie angesehen werden, wie dies z. B. für den Refrain durch R. M. Meyer bereits geschehen ist: „Der Refrain ist . . . . aus der ältesten, vorhistorischen Form der Poesie entstanden, oder richtiger: ist das einzige Rudiment derselben, das sich erhalten hat“[3]). Ein Mittelglied zwischen diesen Wiederholungsformen in der Poesie und den vorhin erörterten musikalischen darf man wohl in der Schallnachahmung sowohl in der Dichtung (durch artikulierte oder sinnlose Laute, z. B. im Volkslied, in Jäger-, Hirten-, Schäfer-, Soldatenliedern die Nachahmung des Hifthorns, der Schäferpfeife, der Trompete oder Trommel u. dgl.)[4]) als auch in der Musik, z. B. in der seinerzeit (wie u. a. z. B. in Bachs und Händels Werken) so beliebten Echomanier, erkennen, die alle ihren Charakter als Reste dieses primitiven ursprünglichen Wiederholungs- und des sich daranknüpfenden ästhetischen Wiedererkennungsmomentes nicht im leisesten verleugnen.

Kehren wir aber nunmehr wieder von dieser Abschweifung zu unserem Thema zurück! Der Akzent ist also, wie wir sahen, in der Entwickelungsgeschichte jener Punkt, wo der Übergang vom primitiven Moment in das primar-ästhetische, in Rhythmus und Form, sich vollzieht. Mit seinem Moment der Tonverstärkung, d. i. also: Anhäufung von Tonmasse, gehört er noch dem ersteren an, während das in ihm liegende Gruppierungsmoment ihn

---

[1]) Vd. ibid. pg. 475.

[2]) Vd. ibid. pg. 45 ff. und 158 ff.; bezüglich des Refrains im besonderen vd. noch Richard Maria Meyer: Über den Refrain (Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte, Bd. I, 1887).

[3]) R. M. Meyer l. c. pg. 44; bei Gr. M. pg. 159.

[4]) Vd. Gr. M. pg. 159 ff., sowie die ibid. angeführte Literatur.

bereits dem primär-ästhetischen Moment zuweist. Schon rein äußerlich, in seinem Namen und in der Abhängigkeit seiner Anwendung von der Länge oder Kürze der Silben[1]), die ihn tragen, kommt diese seine Beziehung zum primitiven Moment zum Ausdruck. Denn welchen Sinn hätte das Wort *accentus*, „Zugesang“, wenn nicht den eines Singens, d. i. einer gesangsartigen Stimmbiegung über einer Silbe, die offenbar schon naturgemäß — wegen der zum Hervorbringen einer Gruppe von mehreren Tönen erforderlichen größeren Zeitdauer *(ceteris paribus)* — um so länger sein muß, je gesanglicher, d. i. also: je ausgebildeter die betreffende Stimmflexion sein wird? So steht denn auch jener Akzent, der das Ideal der den Ton am vollsten auskostenden Phonation, nämlich der dynamischen Phonation $<\;>$, repräsentierf: der Circumflex oder geschleifte Ton, *svarîta,* unweigerlich allein über langen Silben, sowie andererseits der Akut- oder Hochton — ganz in Übereinstimmung mit dem ihm korrespondierenden ekstatischen Phonationsschema $>$ — überall dort steht, wo eine kurze Silbe unmittelbar nachfolgt[2]). Wenn also im Drängen des Phonationsprozesses nach Gliederung, nach einem Höhepunkt u. dgl., also kurz: nach Akzentuierung, je nach der Anwendung dieses ihm immanenten Kontrast- oder Gliederungsprinzipes auf Töne (bzw. Geräusche) oder Laute der Ausgangspunkt jener großen Zweiteilung des Akzents in musikalischen Akzent (Rhythmus) und Sprachakzent (Prosodie) liegt, so enthält dieser letztere seinerseits schon wieder selbst in seiner Abhängigkeit von Länge oder Kürze der Silben, bzw. in dem Zusammenfallen des Phonationshöhepunktes (d. i. also des physischen wie psychischen Intensitätsmaximums) mit dem Maximum der Tonhöhe (also nach dem Schema:

$$<\;>\ ),$$

den Keim jener weiteren Zweiteilung der prosodischen und metrischen Entwickelungsgeschichte nach den beiden großen Entwickelungsepochen des quantitierenden und akzentuierenden Prinzips[3]). Faktisch zeigt denn auch ein

---

[1]) Vd. Fl. I, pg. 89.

[2]) ibid.

[3]) Es braucht wohl nicht erst bemerkt zu werden, daß in allen diesen Ausführungen, wie überhaupt in den ganzen vorliegenden Studien, der Ausdruck Akzent nie – außer wo dies ausdrücklich bemerkt ist — im Sinne des sprachlichen Akzents gemeint ist, sondern stets in dem viel weiteren Sinne: Höhepunkt des jeweiligen Phonationsaktes. Insoferne bei diesem, wie wir gesehen haben, das Maximum der Intensität zugleich mit dem der Tonhöhe zusammenfällt, hat man am Akzent zwei Momente zu unterscheiden: das quantitative und das qualitative (tonale) oder — was dasselbe ist —: das intensive und extensive (melodische) Moment. Das erstere wird durch Tonstärke und -dauer, also sozusagen die Anhäufung von Klangmasse, charakterisiert, ist also von Länge oder Kürze des Lautes oder Tones in dem eben erörterten Sinne abhängig, letzteres dagegen von der Tonhöhe. In der Entwickelungsgeschichte der Prosodie und Metrik spiegeln sich diese beiden Momente in der Unterschei-

Blick auf die Geschichte von Akzent und Rhythmus, daß die Entwickelungsbahnen beider — wenn auch häufig parallel und bisweilen sich kreuzend — doch meistens getrennt voneinander verlaufen, und daß ein Zusammenfallen von musikalischem und sprachlichem Akzent erst auf sehr später Entwickelungsstufe und nur als das künstliche Resultat sozusagen eines Kompromisses zweier ganz heterogener Gebiete, Sprache und Musik, stattfindet: vom rezitativischen Sprachgesang, der weiter unten noch ausführlicher zur Sprache kommen wird, abgesehen, eigentlich erst in der neueren Musik seit dem 16. Jahrhundert. Im großen Ganzen mochte sich, flüchtig skizziert, die urzeitliche Entwickelung von Sprachakzent und musikalischem Rhythmus in der Weise vollziehen, daß beide, von dem eben erörterten Ausgangspunkte ausgehend, getrennt jeder für sich in der vorhistorischen Arbeit ungezählter Jahrtausende (oder wohl Jahrzehntausende) jene elementaren Urgebilde primärästhetischer Laut-, bzw. Tongruppierung herausbildeten, die den frühesten Gebilden der Ornamentik in der bildenden Kunst, also den Punkt-, Strich-, Linienornamenten, geometrischen Figuren[1]) wie △ □ ○, sowie Band-, Kettenornamenten u. dgl., entsprechen, also in der Sprache vermutlich die Gruppierung der Laute zu Wurzeln, Stammsilben u. dgl., in der Musik die Herausbildung gewisser rhythmischer Schemata wie |·|·|·, |··|··|·· usw. (Ob und inwieweit hierbei für die Unterscheidung und Bildung dieser verschiedenen Urrhythmen nicht etwa auch — abgesehen von den schon erwähnten Vorbildern in der eigenen Physis und der Außenwelt, also Herzschlag, Puls, Atmung, rhythmisch sich vollziehenden Naturerscheinungen oder Tätigkeiten, wobei gewiß auch der Rhythmus der Arbeit mit als unterstützendes Moment hinzutreten mag[2]) — die Ausbildung des Zahlenunterscheidungsvermögens als

---

dung der zwei großen Entwickelungsepochen: quantitierende und akzentuierende Periode wieder. Aus dem Gesagten ergibt sich auch schon von selbst die Beziehung zu dem früher erörterten Profilationsmoment: insoferne gesteigerte Dauer und Intensität des Tons oder Lautes und Häufung von Klangmasse, also Profilation, identisch sind, ergibt sich daraus für den Begriff Akzent die Definition: Hervorhebung durch gesteigerte Stärke, Dauer und Höhe des Tons oder Lautes. Ob nun dieser Akzent im Gesang mit dem Sprachakzent zusammenfällt oder nicht, ist eine ganz andere Frage: er kann es, muß es aber nicht. „Akzent" ist hier mithin ganz in dem Sinne zu verstehen, wie man von den Akzenten des armenischen, syrischen, griechischen, russischen Kirchengesanges, der jüdischen Tempelgesänge usw. spricht; wenn also u. a. z. B. Riemann (Musiklexikon, Artikel: Byzantinische Musik) mit Recht hervorhebt, daß es sich als irrig herausgestellt hat, die byzantinischen Neumen aus dem byzantinischen Sprachakzente herleiten zu wollen, so befinden sich die vorliegenden Untersuchungen (vgl. 2. Hauptteil, 1. Buch, 2. Kap.) hiermit nicht in Widerspruch.

[1]) Betreffs der geometrischen Ornamente vd. die Ausführungen bei Gr. M. pg. 76, 77 und Frobenius l. c.

[2]) Hier also ergibt sich der Ansatzpunkt für die Büchersche Theorie, aber — wie wir sehen — nur als eines Faktors unter vielen und mit aller durch diesen Rahmen abgesteckten Beschränkung.

Faktor mit in Betracht zu ziehen sein dürfte — also etwa so, daß auf einer primitiven Entwickelungsstufe, die noch nicht die Zahl 3, 4, 5 usw. kennt, demgemäß auch die Ausbildung des rhythmischen Unterscheidungsvermögens eine entsprechend begrenzte und rückständige wäre — und ob, in Verfolgung dieses Gedankens, dann die Tatsache, daß auch heute noch unsere Rhythmik — von den nur ganz vereinzelten, sehr späten und künstlichen Versuchen mit fünfzähligem Rhythmus abgesehen — über die durch Zwei- und Dreiteilung gewonnenen Rhythmen nicht hinauskommt, nicht in dem Sinne zu deuten sein mag, daß die Entstehung unseres rhythmischen Unterscheidungsvermögens etwa auf eine urzeitliche Entwickelungsphase, welche die Fünfzahl noch nicht kannte, zurückgehe, — dies alles sei hier nur flüchtig berührt, nicht näher untersucht.) Über die Schöpfung dieser rhythmischen Urschemata und die Hervorhebung der rhythmischen Knotenpunkte durch Verstärkung der Klangmasse (also bei gesanglichen Versuchen Erhöhung und Verstärkung der Stimme — erster Keimembryo der späteren Kadenz! —) hinaus gelangt diese erste Entwickelungsepoche des primär-ästhetischen Moments nicht mehr: die Zeugungskraft des Urrhythmus ist hiermit erschöpft, und es müßte ein Stillstand in der Entwickelung eintreten, wenn nicht hier nun unterstützend und helfend ein zweiter Faktor einträte: die Verbindung mit dem Akzentprinzip der inzwischen ausgebauten Sprache, d. i. also der parallel entwickelten Äußerungsform des primär-ästhetischen Moments auf dem Gebiete der Laute. Indem der Urmensch bei fortschreitender Entwickelung und Beobachtung an den Lauten, Silben, Worten, Sätzen seiner Sprache ein ähnliches Moment der Gliederung und Gruppierung wahrnimmt wie an den eben besprochenen Gebilden des Urrhythmus und ohnehin durch den anfangs erörterten Drang nach gleichzeitiger Stilisierung von Rede, Gebärde und Bewegung (Gesang, Mimik und Tanz) zu einer Verbindung von Stimmäußerung und Bewegung geführt wird, gelangt er dazu, auch die Gruppierung der sprachlichen Elemente dem Prinzipe des Urrhythmus zu unterstellen, d. h. also: sie in die durch diesen gelieferten primär-ästhetischen Schemata einzuordnen, also in symmetrische, gleichlange Abschnitte zu teilen, die einzelnen Glieder in parallelen, einander korrespondierenden Reihen symmetrisch gegenüber zu stellen, je nach dem Bedürfnisse der Symmetrie Teile zu wiederholen usw., — kurz: zu allen jenen mannigfaltigen und doch stets auf dasselbe gemeinsame Urprinzip zurückdeutenden prosodischen und metrischen Urtypen, wie sie uns in den ältesten Dichtungen der Kulturgeschichte, z. B. in den Veden der Inder, den altägyptischen und althebräischen lyrischen Dichtungen u. dgl., entgegentreten, ähnlich bedeutend später bei den Germanen, in der Edda usw. (Auch im Formalismus der archaischen Denkmethoden läßt sich ein dem primärästhetischen analoges Prinzip noch sehr deutlich bemerken: ich erinnere nur an den ermüdenden Parallelismus der altindischen Syllogistik in den Upanishads usw. und an ähnliche Denkformeln in der Bibel, in altägyptischen,

assyrischen, babylonischen Gebetsformeln und religiösen Hymnen u. dgl. Ja noch in der altgriechischen Denktechnik mit ihrer dichotomischen Beweisführung klingen die letzten Erinnerungen dieses primitiven Gliederungsprinzipes nach.) So wird eine der frühesten und rohesten Formen zunächst jene sein, wo das Gleichmaß der einzelnen Abschnitte nach der Anzahl der Worte oder Silben bemessen wird; und in der Tat treffen wir dies Prinzip noch u. a. z. B. bekanntlich in der althebräischen Dichtung an, deren einzige metrische Form es bildet. Von hier aus bis hinauf zu den verwickeltsten Kombinationen der quantitierenden antiken Metrik[1]) und von da aus weiter bis zum endgültigen Durchbruch des akzentuierenden Prinzips stellt der ganze so zurückgelegte Weg eine ununterbrochene, aufwärtssteigende Entwickelungslinie dar. Die Notwendigkeit, bei verschiedener Länge der Worte und Silben dennoch die behufs Erzielung der Symmetrie erforderliche Gleichheit der Abschnitte herzustellen, führte zunächst zur Ausbildung des quantitierenden Prinzips, d. i. zu jener minutiösen Feststellung der Länge oder Kürze der einzelnen Silben, wie sie uns in den mit peinlicher Akribie angestellten Untersuchungen der altindischen, altgriechischen und römischen Grammatiker u. dgl. vorliegt. Indem nun weiters, bei stets wachsender Erstarkung des Denkvermögens und im Anschlusse daran stets zunehmender Ausbildung der Sprache, Erweiterung des Satzbaues und Verfeinerung des stilistischen wie sprachlichen Feingefühles die Menschheit immer klarer und sorgfältiger Hochton und Tiefton sowie ihre wechselnden Verhältnisse je nach der wechselnden syntaktischen und spracharchitektonischen Bedeutung der betreffenden Stelle (Komma, Kolon, Punkt) beobachten und unterscheiden lernte, ging ihr so allmählich der Begriff eines neuen, freieren, abwechselungsreicheren und mannigfaltigerer Kombinationen fähigen Gruppierungsprinzipes als das bisherige der Urrhythmik auf, nämlich das der lautlichen und sprachlichen Gliederung. Zu der ältesten und ursprünglich einzigen, in engsten, knappsten Maßen und in straffster Polarität sich wölbenden Rhythmik der primitiven Epoche kommen nun schrittweise immer weitere rhythmische Bogen[2]), immer kühner geschwungene Wölbungen neuer Akzentsphären hinzu: die der einzelnen Silbe, des einzelnen Wortes, des Satzes, der Zusammensetzung von Vorder- und

[1]) Vgl. zu diesen Ausführungen: Roßbach-Westphal: Griechische Metrik, Leipzig 1889. — Rud. Westphal: System der antiken Rhythmik, Breslau (Leuckart) 1865. — Westphal: Griechische Rhythmik und Harmonik, Leipzig 1867. — Roßbach-Westphal: Griechische Rhythmik, Leipzig 1854.

[2]) Die Analogie der rhythmischen Bogen mit den Bogen der Baukunst ist zuerst bekanntlich von Lussy (Rhytme musical pg. 5) ausgesprochen worden. Vd. V. f. M. I, pg. 146, Anmerkung: „Wie diese (sc. die Bogen der Baukunst) sind auch die Rhythmen auf Stützpunkten gelagert. Wie jene können auch den Rhythmen Verzierungen vorangehen und folgen, ohne für deren Festigkeit ausschlaggebend zu sein" usw. (Mathis Lussy: Die Korrelation zwischen Takt und Rhythmus. Aus dem Französischen von Heinrich Rietsch).

Nachsätzen zu Perioden usw.[1]). Es vollzieht sich hier also genau derselbe Prozeß, wie er analog auf dem Gebiete des Denkens in der mit wachsender Entwickelung fortschreitend immer mehr zunehmenden Erweiterung der Begriffsverbindungen und demgemäß des immer umfangreicheren, mannigfaltigeren und komplizierteren Satzbaues stattfindet[2]): während der halbtierische Wilde, dessen Denken kaum die primitivsten Begriffe zu fassen und zu verbinden vermag, mit Mühe zwei, drei Worte zusammenstellt, bildet sich bei steigender Kulturhöhe und zunehmender Erweiterung des Denkkreises jene reiche Mannigfaltigkeit des Satzbaues und jene unerschöpfliche Feinheit der sprachlichen Ausdrucksmittel für die vielfältigsten Schattierungen und zartesten Nuancen der Gedanken- und Begriffsverbindungen aus, wie sie uns u. a. z. B. in den wundervollen syntaktischen Domen der Sanskrit- oder altklassischen Grammatik vorliegen. Eben diese Sprachen sind es auch, an deren Geschichte sich die Entwickelung der so nunmehr neben- und miteinander bestehenden beiden Prinzipien, Rhythmus und Sprachakzent, und ihres Verhältnisses zueinander auf das klarste verfolgen läßt: denn die gesamte antike Metrik ist ja nichts anderes als ein Kompromiß zwischen beiden, ein Versuch, beide miteinander in Einklang zu bringen, und die gesamte Geschichte der Metrik nichts anderes als die Geschichte des Kampfes dieser beiden, wie dies die „schwebende" Betonung, der häufige Widerspruch zwischen rhythmischem und Sprachakzent, auf das augenfälligste illustriert. Der erste Lösungsversuch dieses Problems war eben das quantitierende Prinzip: in das durch den Rhythmus gegebene Schema suchte man die Sprachgebilde hineinzupressen, indem man die Quantität der Silben genau feststellte und nun in die vom Rhythmus zugewiesenen einzelnen Zeiträume (rhythmische Glieder: Versfüße) genau das rechnungsgemäß hierauf entfallende „Quantum" von Silben einfüllte, — also genau so zählend, rechnend und wägend, wie es die Musik mit ihren Notenwerten tut. Je stärker die Sprache sich entfaltete, je mächtiger sie also die Schwingen ihrer syntaktischen Konstruktion und Satzperiodik ausspannte, um so schärfer mußte der Widerspruch zwischen ihrer Forderung nach weiten, geräumigen Wölbungsbogen und der durch die Rhythmik gewährten knappen und enggewölbten, kurzbogigen Architektonik werden, um so unabwendbarer die allmähliche, endliche Zersprengung dieser durch jene sich vorbereiten. Die schließliche Erfüllung dieser Entwickelungsforderung ist das akzentuierende Prinzip. Analog der auf soziologischem und biologischem Gebiete zu beobachtenden Entwickelungstatsache, daß der Mensch, auf je tieferer Entwickelungsstufe er steht und je mehr er selbst dementsprechend

[1]) Vgl. zu den obigen Ausführungen Jules Combarieu: Éléments de grammaire musicale historique, Paris 1906.

[2]) Vgl. J. II, Kap. X, 2. Abschnitt (Wort und Begriff) pg. 300—321, sowie pg. 287 ff., 293 ff., 296 ff.

als Herdentier, gruppen- oder truppweise — nicht als Individuum — lebt, denkt und fühlt, so auch an der Außenwelt zunächst nur die Gruppe, die Mehrheit, nicht das Individuelle, das einzelne Detail, zu erfassen und zu erkennen vermag und sich erst bei schrittweise steigender Entwickelung auch schrittweise (wie zum Eigenfühlen und -denken als Individuum, so auch) zum Erfassen des Individuellen in der ihn umgebenden Außenwelt und zum Herauslösen, -erkennen und -heben des individuellen Details aus der Gruppe emporarbeitet — so daß vielleicht die Tendenz aller Entwickelung überhaupt sich in die Formel zusammenfassen läßt: Fortschreiten zur Subjektivität, zum Individuum —, analog also dieser Entwickelungstatsache auf anderem Gebiete läßt sich auch hier, auf dem Gebiete der Rhythmik, die gleiche Tendenz verfolgen: gegenüber der bisherigen rhythmischen Schätzung des quantitierenden Prinzips nach Gruppen von Silben, deren jede einzelne jeden Eigenwert gänzlich verliert und nur als Teil einer Masse, als Zahl unter Zahlen, in Betracht kommt [1]), ringt sich nun die Anerkennung des Individuellen, des Eigenwertes, d. i. des Eigentones der einzelnen Silbe, des einzelnen Wortes, des einzelnen Satzes usw., durch. Die letzten Jahrhunderte des Altertums und die ersten des Mittelalters sind es, in denen sich ganz langsam und allmählich dieser gewaltige Umschwung vollzieht, in dem sich — als einem formalen Symptom unter vielen anderen — vielleicht nur eine viel tiefere, allgemein kulturhistorische und ethisch-psychologische Umwandelung ankündigt: der durch das Christentum bewirkte ungeheure Umschwung der ethischen Wertung, die Emanzipation des Individuums von Staat und Gesellschaft; im gregorianischen Gesang bis tief ins Mittelalter hinein läßt sich noch deutlich dieser Kampf, das unentschiedene, zweifelnde Schwanken zwischen beiden Prinzipien und das schließliche allmähliche Durchdringen des akzentuierenden Prinzips, verfolgen. Die ersten, unmerklich leisen Ansätze hierzu sind übrigens verhältnismäßig schon früh nachzuweisen: so erwähnt schon Cicero [2]), daß die jambischen Verse, wenn sie für den Gesang bestimmt sind, nicht den Gesetzen des klassischen Metrums unterliegen; nicht die Quantität, sondern die Melodie gibt ihnen das Zeitmaß, so daß sie, ohne Gesang betrachtet, der Prosa gleichen. „Diese

---

[1]) Vd. Peter Wagner: Einf. in die gregor. Mel. I, pg. 32 ff., woselbst ebenfalls dieses Gruppenprinzip speziell für den gregorianischen Gesang als charakteristisch ausgesprochen wird: „Der musikalische Fortschritt vollzieht sich nicht nach Tönen, sondern nach Tongruppen. Bei der modernen, harmonischen Musik vollzieht sich der musikalische Fortschritt durch logische Folge der Harmonien, in der einstimmigen Musik durch die Logik der Tongruppe". Und ibid. pg. 106, 107: „Die mittelalterliche Melodie hat viel mehr als die moderne Neigung zur Gruppenbildung. Unsere moderne Notation predigt den Individualismus der ganzen neueren Musik; nach einer Note wird eine andere gesetzt, und wenn mehrere zusammengebunden werden sollen, hat man ein besonderes Zeichen nötig, den Bindebogen. Hier hat man in winzigem Rahmen das getreue Abbild der neueren Zeit, die auch in der Musik das Individuum auf sich selbst stellt, aus der Gesamtheit herauslöst."

[2]) Cicero: Orator. LV; bei Dom Poth.-Kienle pg. 180.

Tatsache kann man an den ältesten Hymnen beobachten; die Heiligen Ambrosius, Hilarius, Gregorius kannten die Regeln des lateinischen Versbaues sehr wohl, aber sie hielten sich nicht daran gebunden. Ohne Rücksicht auf die Quantität zu nehmen, begnügten sie sich mit der Einhaltung des metrischen Akzents, den sie bald mit einer langen Silbe, bald einfach mit einem tonischen Akzent zusammenfallen ließen"[1]) usw. Wie dann im weiteren Verlaufe des Mittelalters sich die Entwickelung des rhythmischen und akzentischen Prinzips gestaltete, wie sich bei immer zunehmender Entfaltung des melismatischen, also rein melodischen Moments die Melopöie des *concentus* immer mehr und mehr von der Herrschaft des akzentischen Prinzips befreite, bis sie sich schließlich ganz davon losriß und die nun selbständig gewordene absolute Melodie vom Neuen zur streng polar-dualistischen, knappen und straffen Rhythmik der Tanz- und Volksmusik zurückkehrte (Volkslied, höfischer Gesang), um sich an ihr als stützendem Baugerüst emporzuranken, wie dann im weiteren Verlaufe dieser neuen Entwickelungsepoche die Rhythmik, nachdem die durch sie gewährten Schemata schrittweise immer mehr erweitert worden sind (*Discantus*, Mensuralmusik), schließlich zu einem toten Punkt gelangt, über den sie aus eigener Kraft nicht mehr hinwegzukommen vermöchte, wenn hier nicht abermals rettend und erlösend das akzentische Prinzip, das Rezitativ, eingriffe (— das italienische Musikdrama des 16. und 17. Jahrhunderts! —) und das festgesessene Entwickelungsrad wieder flott machte, worauf eine neue Epoche der Herrschaft des akzentischen Prinzips folgt, in der sich genau dasselbe Entwickelungsschema der vorangegangenen Periode wiederholt, also abermals nach neuerlicher allmählicher Entfaltung des melodischen Moments dieses zur Losreißung vom akzentischen Prinzip und zur Alleinherrschaft der absoluten Musik mit polar-dualistischer Rhythmik führt (symmetrische Architektonik der Rokokomusik: Bach, Händel usw.), deren Bogenwölbungen schrittweise immer mehr erweitert werden (Haydn, Mozart, Beethoven), bis sie schließlich neuerlich zersprengt werden und abermals das akzentische Prinzip eintritt (Wagner, Moderne)[2]), — wie also, mit

[1]) Dom Poth.-Kienle pg. 180, 181. Vgl. die diesbezüglichen im zweiten Hauptteil dieser Untersuchungen zitierten eingehenden Erörterungen dieses Problems in der Paléographie musicale und den Arbeiten D. Mocquereaus, Guérangers, Dechevrens' (Études usw. III., partie seconde, chapitre II, pg. 269—286: Le rhytme dans la musique sacrée des Orienteaux) usw.

[2]) Es ist sehr bedeutungsvoll, daß mutatis mutandis genau das gleiche Entwickelungsschema auch auf dem Gebiete der bildenden Künste als deren Entwickelung zugrundeliegend zu erkennen ist. So hat Fr. Carstanjen: „Die Entwickelungsfaktoren der niederländischen Frührenaissance" (V. f. wissenschaftl. Philos. Bd. XX, 1896) den Nachweis geführt, daß die Weiterentwickelung der Kunst psychologisch aus der Unlust über die gerade bestehende Darstellungsart entspringt, deren man durch allzuhäufige Wiederholungen müde und überdrüssig geworden ist, wobei die Evolution der Form sich in der Weise zu vollziehen scheint, daß auf einen mehr oder weniger geglückten Naturalismus als erster, eigentlicher Stil die

einem Worte, die ganze musikalische Entwickelungsgeschichte hindurch sich stets in jeder neuen Phase periodisch das Entwickelungsschema der vorigen, nämlich das der wechselseitigen Ablösung des rhythmischen und akzentischen Prinzips, wiederholt, so daß — ähnlich, wie wir dies früher (im zweiten Hauptteil) in melodischer Hinsicht konstatierten — auch in rhythmischer Hinsicht die Merkmale der Geltung des biogenetischen Grundgesetzes nicht zu verkennen sind, — das alles ist ausführlicher bereits im zweiten Hauptteil erörtert worden, so daß der einfache Hinweis darauf genügt. So ist also der Akzent der Erzieher und Lehrmeister nicht bloß der Anfangsstadien der Musikentwickelung, die durch seine Vermittelung allein über den toten Punkt am Schlusse der urrhythmischen Periode hinaus sich zu den nächsthöheren Stufen der genetischen Reihenfolge emporzuarbeiten vermag und ohne ihn, bzw. den von ihm vermittelten Kompromiß des quantitierenden Prinzips, in ihrer ersten Phase, in der primitiven Urrhythmik, stecken bleiben müßte, sondern für die gesamte Musikentwickelung[1]), insoferne diese immer wieder vom Akzentprinzip neue Kraft und Befruchtung empfängt, um durch die akzentischen Formen sich zu den nächsthöheren Stufen emporzuringen. So zeigt denn aber auch weiters die Reihenfolge von Urrhythmus, quantitierendem und akzentuierendem Prinzip genau jenes Fortschreiten von engsten, beschränktesten Maßen[2]) zu schrittweise immer weiteren Bogen, wie es in der

---

Herrschaft der geraden Linie folgt, von wo aus dann die Entwickelung durch den zunehmenden Überdruß an der Starrheit und Steifheit des Geraden weiter führt zu immer freier geschwungenen Formen, in diesen einen Höhepunkt sinnlicher Schönheit erreicht und schließlich durch eine maßlose Hervorhebung alles Runden, Bauchigen, Gedrehten und Geschweiften zum Verfalle führt. Es ist offenkundig ersichtlich, daß, wenn man in diesen Sätzen den Ausdruck „gerade Linie" durch den ihr analogen musikalischen Terminus „Rezitativ" oder „Psalmodie", und „frei geschwungen", „rund, bauchig, gedreht, geschweift" durch „Melisma, Koloratur, Tonschnörkel" usw. ersetzt — (wie wir denn ja auch in der Tat sahen, daß das Profil der rezitatorischen Wortmelodie der geraden Linie entspricht, jenes der melismatischen und kolorierenden Melopöie der gekräuselten, geschweiften, gebogenen und runden Linie) —, man die oben erörterte Entwickelungsformel des Melos erhält, und ebenso bei analoger Ersetzung derselben Ausdrücke durch die Termini „Urrhythmus, Akzentprinzip, musikalische Architektonik (rhythmische Bogen von immer weiterer Wölbung)" u. dgl. die des Rhythmus. Es zeigt sich also, daß allen drei Entwickelungsprozessen ein und dasselbe Gesetz zugrunde liegt, von dem sie gleichsam nur verschiedene Erscheinungsformen, allotrope Modifikationen, sind.

[1]) Vgl. Jules Combarieu: La musique, ses lois, son évolution. Paris 1907.

[2]) Daß der ältesten Musik rhythmisch wie melodisch nur die allerstrengste, roheste Gebundenheit eigen war und daß erst, zu je höheren Entwickelungsstufen sie sich emporarbeitete, in gleichem Schritte hiermit sich diese ursprüngliche starre Gebundenheit allmählich zu größerer Freiheit löste, stellt jede entwickelungsgeschichtliche Betrachtung außer Zweifel. So trifft wenigstens für die Musik die seit Herders Ausspruch von der „Poesie als Ursprache der Menschheit" für die Poesie behauptete Urherrschaft der gebundenen Rede, der gegenüber die ungebundene erst später sich entwickelt habe, vollkommen zu. Vgl. S. Singer: Mittelalter und Renaissance. Die Wiedergeburt des Epos und die Entstehung des neueren

ganzen Musikgeschichte sich als allgemeines Entwickelungsgesetz bewährt und wie es schon von Combarieu[1]) formuliert worden ist. Während im Urrhythmus, also auf der Stufe tiefster Entwickelung der künstlerischen Auffassung, die Zurückführung auf die kleinsten, engsten Verhältnisse, auf Zerstückelung und fortwährende Wiederholung derselben Verhältnisse am größten ist, bedeutet das quantitierende Prinzip hierzu schon einen Fortschritt, eine Erweiterung der Maße, und im akzentuierenden Prinzip werden diese schon erweiterten Grenzen noch mehr ausgedehnt und gelockert, um schließlich gänzlich aufgelöst zu werden. In der Geschichte des Rezitativs läßt sich dies sehr deutlich verfolgen. So hat schon Westphal nachgewiesen, daß den Griechen unser heutiges Rezitativ fremd gewesen sein muß, da nach Aristoxenos' ausdrücklicher Erklärung die antike Musik keine größeren Kola als höchstens sechsfüßige (das gewöhnliche Maximum waren sogar nur fünffüßige Kola) kannte, während das moderne Rezitativ durch sieben-, achtfüßige und noch längere Kola charakterisiert wird[2]). Ebenso war er es, der darauf hinwies, daß auch in jenen vereinzelten Fällen, wo im heutigen strengen Melos, dessen Architektonik gewöhnlich nicht über sechs Kola hinauszugehen pflegt, der Umfang der Hexapodie überschritten wird, die Komposition den Charakter des streng-rhythmischen Melos verliert und rezitativartig wird, wie dies denn am häufigsten im Koloraturgesange geschieht, wo — nach des Aristoxenos' Ausdruck — „gemischte Zeitgrößen“ zur Anwendung kommen, in denen auf einer einzigen Silbe mehrere Töne des Gesanges ausgehalten werden[3]). Schon diese angeführten Tatsachen zeigen, wie gegenüber der streng melischen, d. i. musikalischen Rhythmik die Architektonik des Rezitativs eine kompliziertere, weitwölbigere, und mithin das Rezitativ als eine entwickelungsgeschichtlich höhere Form anzusprechen ist. Es steht dies in vollstem Einklang mit dem von Wallaschek[4]) erbrachten Nachweis, daß es irrig sei, das Rezitativ als tiefste Form der Musik anzusehen, da es sich nicht bei den primitiven Völkern, sondern erst auf bereits etwas fortgeschritteneren Stufen findet. So haben z. B. die Malayen neben regulärem Gesang abwechselnd die Pausen ausfüllende rezitativartige Gesänge; ebenso unterscheiden die alten Armenier zwischen Psalmenrezitation und Gesang, und auch die Araber hatten, während Gesang und Musik noch sehr tief standen, schon ausgebildete Rezitative[5]). Man sieht also, daß durchwegs erst auf bereits höheren Entwickelungsstufen, bei Völkern mit wenigstens halbentwickelter Kultur, das Rezitativ

Romans. Zwei akademische Vorträge. Tübingen, I. C. B. Mohr (Paul Siebeck) 1910, pg. 31, sowie J. II, pg. 50 ff.

[1]) Combarieu: Théorie du rhytme usw., bei Rietsch: Tonk. usw. pg. 94.

[2]) A.-Sokol. I, pg. 94, 95.

[3]) ibid. pg. 96, 97.

[4]) Wall. Prim. mus. pg. 180.

[5]) ibid. pg. 182, 183.

eintritt; die Voraussetzung dafür ist offenbar die vorausgegangene vollste Ausbildung der Sprache, des Sprachakzents und der sprachlichen Architektonik, die allmählich die auf der primitiven Stufe geltende ausschließliche Herrschaft des Urrhythmus durchbrechen und dessen knappe, enge, streng polare Architektonik durch die kühneren Bogenwölbungen der sprachlichen Architektonik erweitern. So reiht sich an die primitive urrhythmische Phase als zweites Entwickelungsstadium die akzentische Epoche; gemeinsam hat diese mit jener das Eine, daß sie auf demselben Fundament und Grundstock,: dem Schema $<$ $>$, weiterbaut, das schon in sich selbst eo ipso den Keim zu diesem weiteren architektonischen Ausbau enthält. Schon Westphal hat ausgeführt, daß die Protasis mit Crescendo, die Apodosis mit Decrescendo verbunden ist und daß von den aufeinander folgenden Vordersätzen der zweite seiner rhythmischen, aber auch melischen Bedeutung nach jedesmal die Steigerung des vorhergehenden, der Vortrag also der ist, daß sich nach der Zäsur, welche die erste, im Crescendo vorgetragene Protasis abscheidet, die zweite Protasis in einem weiter gesteigerten Crescendo hören läßt bis zu der dem letzten Kolon vorausgehenden Zäsur, weshalb eine verständige Rezitation die Akzentuation nach dieser Norm ordnen, in jeder zweiten Protasis der dreigliedrigen Periode ein gesteigertes Crescendo zu Gehör bringen wird, ebenso wie auch hinsichtlich der Melodie des Textes der Gegenstollen die Melodie des Stollens in der Weise repetiert, daß die Crescendi der beiden Protasen im Gegenstollen noch mehr gesteigert werden als im Stollen, und daß das Diminuendo der Apodosis des Gegenstollens in ein noch schwächeres p ausläuft.[1]) Man gewahrt hier also schon die Linien, die von den architektonischen Grundelementen aufwärts führen zu schrittweise immer höheren und weiter gewölbten Formen musikalischer Architektonik, wie dies schon in der spezifisch christlichen Schöpfung der Strophenform a a b (d. i. zwei Stollen und ein Abgesang) — einer Form, die dem Altertum ganz unbekannt oder höchstens nur im Keime vorhanden war[2]) — zum Ausdruck kommt. Wie nun auf diesem Wege das quantitierende und dann das akzentuierende Prinzip als fördernde Entwickelungsfaktoren eintreten, ist schon vorhin erwähnt worden[3]). Eben dort ist auch schon die entwickelungsgeschichtliche Stellung des gregorianischen Gesangs gewürdigt worden, in dem sich der völlige Durchbruch des akzentuierenden Prinzips zur Herrschaft endgültig vollzieht[4]);

---

[1]) Westphal: Allgemeine Theorie d. mus. Rhythm. seit J. S. Bach, § 151, pg. 183 ff., 187 ff., 193 ff.

[2]) ibid. pg. 277; bei A.-Sokol. pg. 115.

[3]) Vgl. die ausführlichen Untersuchungen über das Verhältnis von musikalischer und sprachlicher Architektonik bei Grassi-Landi: Genesi della musica. Riv. mus. VI, 1899, pg. 45—70, 531—560; VII, 1900, pg. 34—48, 252—268, 461—481; VIII, pg. 560—578; IX, pg. 636—657 und X, pg. 441-465.

[4]) Vd. Dom Poth.-Kienle pg. 180, 181.

ein eingehender Vergleich der musikalischen Architektonik der antiken Kompositionen[1]) und der orientalischen liturgischen Gesänge[2]) mit dem gregorianischen Kirchengesang zeigt die einzelnen Phasen dieser Entwickelung Schritt für Schritt auf das allerdeutlichste. Wie aber die Aufeinanderfolge der verschiedenen Entwickelungsphasen: der Urrhythmik, des quantitierenden und akzentuierenden Prinzips sowie endlich der rein musikalischen Konstruktion nichts anderes darstellt als ein schrittweises Aufwärtssteigen von tieferen zu immer höheren architektonischen Formen, wie ferner die durch den Akzent bewirkte Hervorhebung eines phonetischen Elements selbst schon eine Vorstufe oder niederere Form architektonischer Profilation ist und demnach die Ablösung der Epoche einer durch das quantitierende Prinzip geregelten Prosodie durch eine solche auf der Basis des akzentuierenden ein Fortschreiten von Bogen kleinster rhythmischer Wölbungen zu schrittweise immer weiteren und höheren bedeutet, deren Abschluß- und Stützpfeiler eben diese sozusagen Profilationsleisten sind (Profilation eines Lautes in der Silbe, einer Silbe im Wort, eines Wortes im Satze, eines Satzes in der Periode: Kolon, Komma, Punkt usw. bis zur schließlichen architektonischen Profilation nach rein musikalischen Gesetzen, von engster, knappster Symmetrie bis zu immer weiteren, schwerer übersehbaren Maßen usw.), dies alles ist bereits früher ausführlicher erörtert worden, so daß die Notwendigkeit einer weiteren Ausführung hier entfällt.

Wenn im vorstehenden der Entwickelung des rhythmischen Momentes eine verhältnismäßig (für den Rahmen dieser Untersuchungen) fast zu weitgehende Erörterung gewidmet worden ist, so rechtfertigt sich dies Vorgehen einzig und allein durch die enorme entwickelungsgeschichtliche Bedeutung des rhythmischen Moments für die Entstehung des Melischen, welch letzteres an das erstere, und zwar an ein bestimmtes Element desselben: den ihm immanenten Hang zur Profilation des Schluß- und Anfangstones, anknüpft. Schon Lussy hat darauf hingewiesen, daß wegen der Anziehungskraft, welche die Noten einer durch den Rhythmus belebten Tongruppe aufeinander ausüben, die letzte Note einer Tongruppe auf das Ohr den Eindruck der ganzen oder teilweisen Beendigung der musikalischen Idee, d. h. eines von einer Pause gefolgten Schluß- oder Ruhepunktes, hervorrufe, ein Gefühl der Beruhigung, das veranlaßt, bzw. ermöglicht werde durch eine Note von längerer Dauer[3]), und daß, da die Rhythmen für sich je ein Ganzes bilden, offenbar jeder Anfang und Schluß besitze, weshalb der Spieler jeden Rhythmus mit

---

[1]) Vgl. die ausführlichen Analysen bei Gevaert: Mus. de l'antiq. II, chap. III: structure des compositions antiques pg. 144—164.

[2]) Vd. die wertvollen Ausführungen: Le rhytme dans la musique sacrée des Orienteaux bei Dechevrens: études usw. III., partie seconde, chap. II, pg. 269—286.

[3]) Mathis Lussy: Die Korrelation zwischen Takt und Rhythmus. (Aus dem Französischen von Heinr. Rietsch.) V. f. M. I, pg. 143 ff.

Hilfe starker Töne abgrenzen müsse und, um dies zu erreichen, mittels der Akzente die Anfangs- und Schlußnote jedes Rhythmus schärfer hervortreten lasse[1]). Ebenso sagt Westphal: „Die Fermate an sich hat ihren guten, rhythmischen Grund; sie verdankt demselben rhythmischen Gefühl ihr Dasein, welches in der modernen Welt den das Ende des Verses bildenden Reim hervorgerufen hat. Das rhythmische Glied verlangt seiner Natur nach einen erkenn- und fühlbaren Abschluß. Daher im Worttexte der Reim, im Gesang eine die Grenze zwischen zwei Gliedern fühlbar machende Verzögerung"[2]). So sind es denn Anfangs- und Schlußnote, die den ersten Ansatzpunkt für die Hervorhebung, für die Profilation durch stärkere Betonung abgeben[3]), und unter diesen ist es wieder ganz besonders der Schlußton, in dessen Anhalten nach Lussy die Grundlage des Rhythmus zu suchen ist[4]). Es scheint nun, daß vom Altertum her bis in die neuere und neueste Zeit das rhythmisch-architektonische Gefühl eine immer mehr zunehmende Verstärkung und Schärfung erfahren hat, derart, daß, um ihm zu genügen, die architektonischen Umrisse immer schärfer hervorgehoben werden mußten. Wenigstens scheint mir die von Westphal erwähnte Tatsache: der modernen Poesie sei es so sehr Bedürfnis geworden, die Kolagrenzen voneinander hervortreten zu lassen, daß sie ein besonderes Mittel für scharfe Abgrenzung der Kola in dem reimenden Ausgang derselben aufgebracht habe, wogegen das klassische Altertum sich des Reimes in der Grenzscheide der rhythmischen Glieder nicht bedient hatte[5]), eine Deutung in diesem Sinne zuzulassen. Damit stünde in vollstem Einklang die von uns im zweiten Hauptteile beobachtete und bis in die Neuzeit verfolgte Tatsache, daß die Bildung des Melismas stets zuerst am Schlußton und nach diesem zunächst überhaupt an den architektonischen Dispositionsangelpunkten einsetzt und daß dieser Zusammenhang von architektonischer Gliederungsstelle (Distinktion), Profilation und Melisma als ein entwickelungsgeschichtliches Grundphänomen, ein allgemein gültiges gene-

---

[1]) ibid. pg. 146. Vgl. überhaupt die eingehenden Erörterungen ibid. pg. 143—149, speziell pg. 147 ff., und Lussy: Le rhytme musical, son origine, sa fonction et son accentuation. V. f. M. I. Zur neueren Literatur über die Reform der musikalischen Vortragszeichen (Kritiken und Referate) von Mathis Lussy, aus dem Französischen übersetzt von Heinrich Rietsch, pg. 554.

[2]) Westphal: Musik des griechischen Altertums pg. 165.

[3]) Vd. Lussy: Die Korrelation usw. pg. 147: „Auf welchem Taktteil immer die Anfangsnote eines Rhythmus zu stehen kommt, sie muß betont sein" usw. Auf die näheren Feinheiten und Details dieses Problems, wie z. B. die Behandlung der dem Anfangsiktus bisweilen vorangehenden verzierenden Noten an der Spitze eines Rhythmus, die *anacrouses,* sowie die dem Schlußiktus folgenden verzierenden Noten am Schlusse eines Rhythmus, die *codales,* kann hier mangels Raums nicht näher eingegangen werden. Vd. die diesbezüglichen Erörterungen bei Lussy l. c. pg. 146, Anmerkung.

[4]) ibid. pg. 145.

[5]) Westphal: Allgem. Theorie d. mus. Rhythm. seit J. S. Bach pg. 106.

tisches Gesetz, hinzunehmen ist. Jetzt, nachdem wir seither die im bisherigen Verlaufe des dritten Hauptteils von uns beobachteten phonetischen und entwickelungsgeschichtlichen Prinzipien kennen gelernt haben, ergibt sich uns die Erklärung dieser historischen Phänomene leicht und mühelos von selbst. Indem nämlich an den in Rede stehenden Distinktionsstellen die eben erörterte Profilation, also Verlängerung und Verstärkung des Tons, eintritt, vollzieht sich hier — nach je einem der früher erörterten, jedem Phonationsprozesse zugrunde liegenden beiden Typen — die Zerlegung oder Brechung[1]) der so angehäuften Tonmasse in zwei oder mehrere Töne, nämlich:

= oder =[2]).

Je schärfer die Profilation hervorgehoben wird, mit je größerer Heftigkeit und Intensität also sich der Phonationsakt vollzieht, um so stärker wird dann auch diese Zerlegung, um so weiter also das Intervall des so eintretenden Tonfalles sein, um so mehr wird jeder der durch die Brechung erzeugten Töne selbst wieder zu einer weiteren Zerlegung neigen, wie wir dies oben eingehender beobachteten. So wird die stärkere Betonung, der Akzent, zur Kadenz, zum Tonfall, also zu einem gesanglichen Element, wie dies schon der gemeine Sprachgebrauch in der Ethymologie des Wortes Akzent *(ad-cantus,* „Zugesang“) zum Ausdruck bringt. Da nun, wie wir vorhin sahen, die architektonischen Dispositionsangelpunkte vor allem durch stärkere Betonung hervorgehoben werden, so erklärt sich daraus, warum an ihnen vor allen andern Stellen die Kadenz, der musikalische Tonfall, zuerst auftritt. Indem ferner, je stärker der Akzent ist, um so stärker auch die durch ihn bewirkte Tonbrechung, die Kadenz, ist und proportional der größeren oder geringeren Heftigkeit der Betonung und Tonbrechung auch die weitere Zerlegung der durch die Brechung erzeugten Töne eine weiter oder weniger weit fortschreitende sein wird, wie wir dies oben eingehender verfolgten, so erklärt sich daraus, warum je nach dem höheren oder niedereren architektonischen Rang einer Distinktionsstelle (also je nach der hiermit verbundenen stärkeren oder schwächeren Betonung, Profilierung und Kadenzierung) auch die aus der Tonzerlegung an der betreffenden Stelle gewonnene Tongruppe (Kadenzformel, Melisma) eine größere oder kleinere ist, wie wir dies im zweiten Hauptteile eingehender verfolgten. Wie dann weiter, von hier ausgehend, bei stetig zunehmender Verfeinerung und wachsender Ausbildung des architektonischen Dispositionssinnes die Kadenzierung von den beiden ursprünglich einzigen

---

[1]) Vgl. den analogen Vorgang beim „Umschlagen“ der Stimme Mutierender, das „Überschlagen“ oder „Umschnappen“ beim heftigen Anblasen der Holzblasinstrumente, das „Gicksen“ und Umschlagen in die Naturtöne bei Blech- und Holzblasinstrumenten usw.

[2]) Vgl. Torrefranca l. c. Riv. mus. XIV, 1907, pg. 567 und 576, woselbst die gleiche Ableitung der Kadenz aus der Tonbrechung durchgeführt wird.

Dispositionsangelpunkten und den nach ihnen ihrem architektonischen Range nach zunächst berufenen Distinktionsstellen schrittweise immer mehr in die melodische Binnenstrecke vorrückt und sie allmählich immer mehr durchsetzt, bis die gerade Linie des ursprünglichen rezitatorisch-psalmodischen Melodieprofils durch die bunt gekräuselte und gewundene Schlangenlinie der musikalischen Melodie ersetzt ist, das alles ist ebenfalls bereits im zweiten Hauptteile des eingehenderen verfolgt worden, so daß ein einfacher Hinweis darauf genügt; man erinnere sich nur an unsere Beobachtungen beim Volkslied, beim gregorianischen und vor allem beim russischen Kirchengesang, an dem sich die eben skizzierte Entwickelungslinie und ihr Ausgangspunkt in uraltertümlich rezitativisch kantillierenden Tonreihen und Kadenzierungen wie:



auf das klarste studieren läßt.

Wir haben hiermit im großen Ganzen den Faden unseres theoretischen Gedankenganges bis zu jenem Punkte gesponnen, an welchem die Darstellung des zweiten Hauptteiles einsetzte, die Verfolgung jener deutlich nachweisbaren historischen Entwickelungslinie, die uns von dem unsicheren Boden der Hypothese auf das feste Land historischer Tatsachen und Denkmäler verweist und so der Notwendigkeit weiterer hypothetischer Annahmen überhebt. Es erübrigt uns nunmehr nur noch, zur Abrundung unserer Darstellung einige angesponnene Fäden so weit zu führen, um die entwickelungsgeschichtliche Stellung gewisser Momente im Zusammenhang des Ganzen schärfer und plastischer hervortreten zu lassen, wobei wir uns für das folgende um so kürzer fassen können, als uns der Hinweis auf die Ausführungen des zweiten Hauptteils das Eingehen in nähere Details erspart. Erinnern wir uns also zunächst der in den beiden früheren Teilen des öfteren herangezogenen Analogie mit den Verhältnissen der bildenden Kunst, so tritt nunmehr, nach unseren seitherigen Beobachtungen, die auffallende Ähnlichkeit beider Gebiete erst recht in das Licht. Wie in der Baukunst, so sind auch in der Musik die Konstruktionsbögen (hier Rhythmen) auf Stützpunkten gelagert[2]; wie dort die architektonisch wichtigen Punkte, Linien und Flächen (z. B. die Kanten

[1]) Aus der im Besitze der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien befindlichen Sammlung russischer Kirchengensänge von Bortnjansky, 2. Bd.

[2]) Vd. die vorhin zitierte Stelle bei Lussy l. c. V. f. M. I, pg. 146, Anmerkung.

zweier aneinander grenzender Wandflächen, die Basis, auf der eine Bogenwölbung aufsitzt usw.) hervorgehoben werden, so daß sie gleichsam als architektonisches Gerippe deutlich sichtbar hervortreten, so ist es auch mit den Stützpunkten der musikalischen Gliederung der Fall, und wie dort diese Hervorhebung durch Verstärkung und Anhäufung von Material (z. B. durch breite Stützpfeiler, Lisenen, Längengurte, Architrave u. dgl.) bewirkt wird, so geschieht dies auch in der Musik durch Akzentuierung, d. i. durch Verstärkung, sozusagen dickeres Auftragen des Tonmaterials. Daß, wie wir sahen, die Verstärkung des Tones eo ipso eine Tonbrechung, eine Zerlegung desselben in zwei oder mehrere mit sich bringt, so daß anstelle eines ursprünglich einzigen Tones eine Gruppe von Tönen tritt, vervollständigt noch die Analogie auch nach der Seite der Anhäufung von Tonmaterial hin, so daß man berechtigt ist, unter Gleichsetzung des intensiven und extensiven Moments ein Vikariat von Tonverstärkung (Akzent) und Tongruppe (Melisma) als zweien nur der Form, nicht dem Wesen nach verschiedenen Arten von Tonmassenanhäufung oder „Tonwulst“ anzunehmen. Und auch für den weiteren Verlauf ist diese Analogie in beiden Gebieten durchführbar: wie es in der Architektonik nicht bei der Hervorhebung durch bloße formlose Materialanhäufung bleibt, sondern diese selbst wieder zum Ausgangspunkte eines an ihr neu einsetzenden primär-ästhetischen Gliederungs-, Gruppierungs- und Formungsprozesses wird (wie z. B. *abacus* und Kapitäl einer Säule, die ursprünglich aus einer nur durch bloße rohe Materialanhäufung bewirkten Verdickung zum Zwecke, den Druck des schweren Architravs besser und sicherer ertragen zu können, hervorgegangen sind, durch weitere, symmetrische Gliederung schließlich zu ihrer klassischen Herausarbeitung und Vollendung gelangten)[1]), genau so sehen wir auch an den aus der Tonzerlegung hervorgegangenen Tongruppen (Kadenzformeln), daß diese nicht als eine rohe, ungeordnete Tonmasse bestehen bleiben, sondern einer sorgfältigen primär-ästhetischen Gliederung und Gruppierung nach den Gesetzen der Symmetrie, kompensativen Elongation usw. unterzogen werden, wie wir dies im zweiten Hauptteile an den Kadenzen beobachteten. Wie in der bildenden Kunst, so ist endlich — sahen wir weiters — auch in der Musik das Endergebnis dieses primär-ästhetischen Gliederungs- und Formungsprozesses die Entstehung jener

[1]) Daß hierin, wie in den ähnlichen Erscheinungen der Kannelierung, des Bündelpfeilers, Frieses, Gurts u. dgl., die primär-ästhetische Gliederung sich engstens an das dem gesamtarchitektonischen Aufbau zugrunde liegende Konstruktionsgerüst anschließt, dessen Verlaufe sie getreulich bis in Einzelheiten folgt und dessen Nachahmung in verjüngtem Maßstabe sie darstellt, bietet eine auffallende Parallele auf ästhetisch-kunstwissenschaftlichem Gebiete zu der von A. Tylor auf naturwissenschaftlichem Gebiete beobachteten Tatsache, daß die eigentümlichen Zeichnungen mancher Zierfärbungen von Tieren in engem Zusammenhang mit dem anatomischen Aufbau des Organismus stehen, wie denn Tylor z. B. in der Zeichnung des Zebras ein Abbild des Rückgrates und der Rippen sieht. Vd. Gr. T. pg. 253 und ibid. Anmerkung 3.

Gebilde, die man hier wie dort als Ornament bezeichnet; daß tatsächlich die musikalischen Ornamente nichts anderes sind als die aus der Tonbrechung hervorgegangenen uralten Kadenzformeln (wie dies — abgesehen von der noch im Sprachgebrauch des 17. Jahrhunderts: *cadence* für Ornament in Frankreich fortlebenden dunklen Erinnerung an die Abstammung des Ornaments von der Kadenz — schon in der äußeren, formalen Übereinstimmung der Ornamenttypen mit denen der Kadenz zum Ausdruck kommt:




haben wir schon im zweiten Hauptteil eingehender verfolgt. Wie ferners in der bildenden Kunst das Ornament einerseits das früheste, niedrigste und roheste Konstruktionsgebilde ist (wie dies schon seine Bezeichnung als primär-ästhetisches Gebilde zum Ausdruck bringt)[1]), andererseits aber die Basis und Voraussetzung für alle höheren, architektonischen Gebilde ist, zu denen sie als ihre Vorstufe und ihr erster Keim selbst wieder schon gehört, genau so ist es auch mit dem musikalischen Ornament der Fall. Und wie endlich in der bildenden Kunst das Auftreten des Ornaments ganz in den Dienst der Architektonik gestellt ist, genau so findet auch das musikalische Ornament seine Bestimmung in höheren musikalisch-konstruktiven Zwecken, wie wir dies an seiner Profilationsverwendung zu beobachten Gelegenheit hatten, sowie es andererseits ja aus diesem Profilationsmomente heraus entstanden ist. So ergibt sich also jene eigene und einzigartige entwickelungsgeschichtliche Stellung des Ornaments, wie sie ihren sprechendsten Ausdruck in dessen Verhalten zu den dreien anfangs dieser Studien erörterten Momenten findet: durch seine Abstammung von der Kadenz, bzw. dem Akzent, also aus

[1]) Vgl. J. II, pg. 40 ff. sowie überhaupt den ganzen zweiten Abschnitt des VI. Kapitels (Die ästhetischen Elementargefühle).

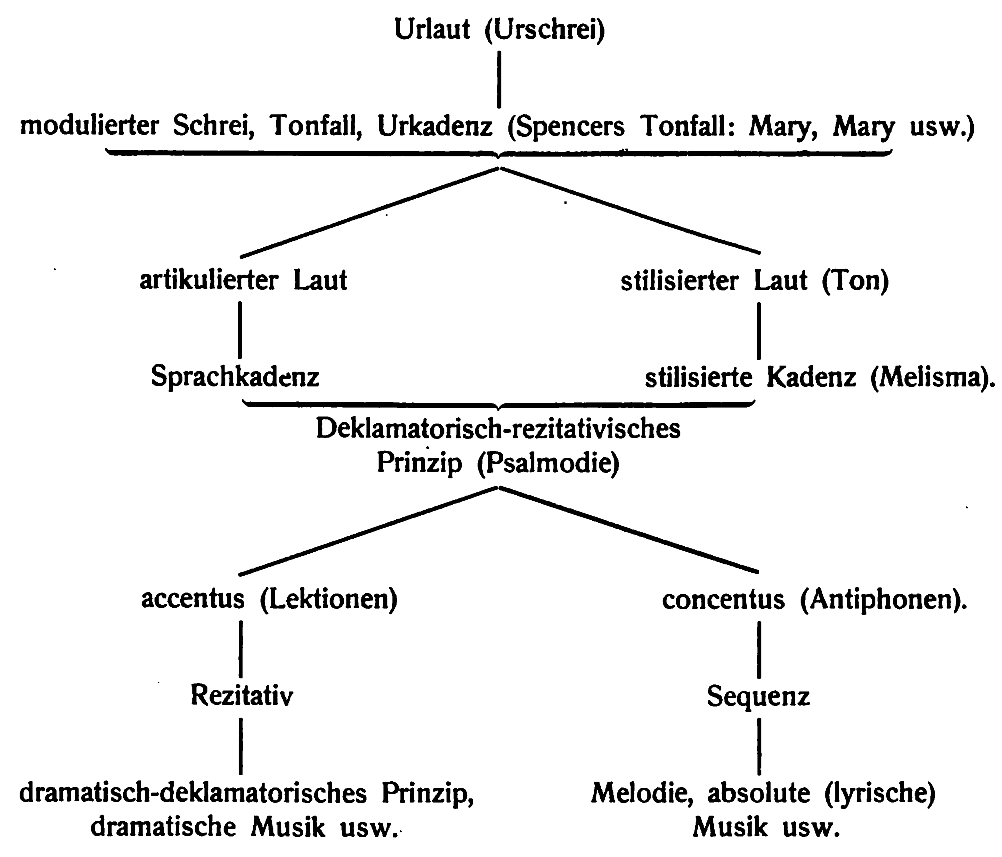
der durch Tonverstärkung und Tonverlängerung bewirkten Tonzerlegung hervorgegangen, gehört es dem primitiven Moment an, während es in Hinblick auf seine primär-ästhetische Gliederung diesem letzteren Momente zuzurechnen ist und zugleich wegen seiner Verwendung im Dienste des Profilationsmomentes sowie wegen des aller primär-ästhetischen Gliederung innewohnenden Konstruktionsmomentes für das architektonische Moment in Anspruch genommen werden muß. Indem so das Ornament einerseits als primitives Gebilde die gesamten bis zu seiner Bildung vorausgegangenen primitiven Entwickelungsphasen in sich gleichsam in nuce inbegreift, andererseits aber als primär-ästhetisches Konstruktionsgebilde den Keim aller höheren und höchsten musikalisch-architektonischen Formen in sich schließt, deren unentbehrliche Voraussetzung und niederste, erste Form es selbst ist, wird es so gleichsam zu einem Kompendium der gesamten musikalischen Entwickelung, die sie in sozusagen mikroskopisch verkleinertem Maßstabe in sich zusammenfaßt, deren Wesen und Grundgesetz sie, auf eine einzige, kurze Formel gebracht, enthält. Denn in der Kontinuität der Aufeinanderfolge dieser drei Momente scheint mir die Grundformel aller musikalischen Entwickelung ausgesprochen zu sein. Wir sahen, wie alle musikalische Äußerung, wie das bloße Hervorbringen auch nur eines Tons, das sinnliche Moment zur Voraussetzung hat, ja, wir erinnern uns, sogar (bei der Betrachtung der Tiermusik) zur Annahme gedrängt worden zu sein, daß eben diese ausschließliche Gebundenheit an die Sinnlichkeit und das gefühlsmäßige Moment der Erregung und Leidenschaft ein wesentliches Merkmal des musikalischen Tones gegenüber dem von diesem sinnlichen Momente viel mehr emanzipierten, durch den Charakter des willkürlichen und konventionellen Signals gekennzeichneten Sprachlaute sein dürfte. Wir erinnern uns weiters auch noch der ungeheuren Bedeutung, welche diesem sinnlichen Moment auf phylo- wie ontogenetisch tiefen Stufen, beim Kinde wie bei den primitiven Völkern und noch höher hinauf, zukommt, und zwar nicht bloß hinsichtlich der hypnotisierenden, berauschenden und faszinierenden Wirkung des Klanges, sondern auch hinsichtlich der durch sinnliche und sonstige Erregungszustände ausgelösten tonalen, also musikalischen Stilisierung der Stimmäußerungen, wie wir sie in dem Auftreten der aus dem Urschrei (der sinnlichen Brunst, Angst, Leidenschaft und Erregung überhaupt) hervorgegangenen Kadenz bei erregter Rede der Wilden oder in den Hymnen, Gebeten, Tempelgesängen und sonstigen aus der Erregung feierlicher Anlässe usw. geborenen Stimmäußerungen der alten Kulturvölker antrafen. Daß alle diese stimmlichen wie auch sonstigen Äußerungen (also z. B. Bewegungen, Gebärden, Mienen, Schritte u. dgl.) eine strenge tonale wie rhythmische Gebundenheit (bzw. nur letztere) zeigten, schien uns eine Nötigung zur Annahme eines inneren ursächlichen Zusammenhangs zwischen dieser Stilisierung und der Erregung, als dessen notwendige Folge und Äußerung sich eben diese Stilisierung jederzeit an allen durch die

Erregung ausgelösten Reaktionsbewegungen einstellen müsse[1]). Wir beobachteten nun weiters, wie die musikalische Entwickelung, je weiter sie fortschreitet, sich umsomehr von der ausschließlichen Herrschaft des roh sinnlichen Moments emporarbeitet zu primär-ästhetischer Tongruppierung. Vorgebildet ist dieser Prozeß schon rein phonetisch in der Tendenz des verstärkten Tones zur Brechung und Zerlegung in mehrere Töne: indem durch fortschreitende Brechung der Akzent zur Kadenz, die Kadenz zum Ornament wird, finden wir hier schon genau denselben Gang vorgezeichnet, den wir dann phylogenetisch in der geschichtlichen Entwickelung der Musik antreffen. Und wie endlich formal-genetisch wie historisch das primär-ästhetische Moment in das dritte Moment und damit zu den letzten und höchsten Formen musikalischer Architektonik überleitet, ist in den vorhergehenden Ausführungen so eingehend erläutert worden, daß wir darauf nicht mehr zurückzukommen brauchen. Erinnern wir uns nun weiters, daß wir dieses Evolutionsschema wie im Gang der allgemeinen Musikentwickelung, so auch in jeder einzelnen Epoche und Entwickelungsphase, sowohl auf dem Gebiete des Melos wie des Rhythmus, als zugrundeliegend antrafen! Melodisch fanden wir stets als tiefste Phase, als Anfangsstadium und Ausgangspunkt, das Verharren auf einem Tone oder ganz wenigen um ihn herumliegenden, und von hier aus fortschreitend immer freiere Bewegung und weitere Tonschritte mit zunehmend immer sorgfältigerer primär-ästhetischer Ausfeilung der Tongruppierung und immer schärferer plastischer Herausarbeitung des architektonischen Gerüstes. Aber auch auf dem Gebiete der Rhythmik gelang es uns, in deren Anfangsstufen, der rohen, primitiven Urrhythmik mit ihrer klappernd eintönigen Wiederkehr derselben rhythmischen Einheit, ein Analogon zur primitiven Wiederholung desselben Tons im Melos, also das primitive, sinnliche Moment, wiederzuerkennen, sowie auch das primär-ästhetische und Profilationsmoment in den höheren Entwickelungsstufen der Rhythmik mit ihren zunehmend immer weiteren Bogenwölbungen und ihrer immer komplizierteren Zusammensetzung ihre Korrelate fanden. Wie endlich beide, Rhythmus und Melos, in ihrem Zusammenwirken jenes in den verschiedensten Epochen stetig wiederkehrende und stets gleichbleibende Entwickelungsschema aufbauen, demzufolge auf eine Stufe mit primitiver Tonwiederholung und rohester, primitiver Rhythmik eine zuerst quantitierende, dann akzentuierende Epoche folgt, die nun wieder ihrerseits zu Perioden musikalischer Rhythmik, symmetrischer Konstruktion und immer höherer Architektonik mit immer weiteren Bogenwölbungen emporführen, und wie sich darin die Aufeinanderfolge der drei Momente auf das klarste ausspricht, das alles ist früher bereits ausführlich erörtert worden, so

[1]) Vielleicht darf man als den allgemeinsten Ausdruck dieser Stilisierung das Pathos ansehen. Die antike Tragödie mit ihrer allseitig streng durchgeführten Stilisierung scheint mir hierfür ein schlagendes Beispiel zu sein.

daß der Hinweis darauf genügt[1]). Zugleich zeigt uns aber die Vergleichung dieser im zweiten und dritten Hauptteil unserer Studien gewonnenen Resultate mit denen des ersten Teiles deren vollständige Übereinstimmung; hier wie dort gewahrten wir die Aufeinanderfolge der drei Momente als das dem Evolutionsprozeß zugrundeliegende Schema: je einer Stufe oder Phase der formalen Entwickelungslinie entspricht auch eine gleiche im historischen Evolutionsprozesse. Damit aber ist also der Nachweis erbracht, daß ein und dasselbe Gesetz sowohl der formalen wie der historischen Entwickelung der Melopöie zugrunde liegt, und somit ist die am Schlusse des ersten Teiles uns auferlegte Aufgabe erfüllt.

Überblicken wir zum Schlusse noch einmal den von unserer Untersuchung zurückgelegten Weg, so läßt sich der durch ihn repräsentierte Entwickelungsgang graphisch etwa folgendermaßen veranschaulichen:




[1]) Es wäre die Aufgabe einer, wie mir scheint, sehr dankenswerten Spezialuntersuchung, zu erforschen, ob nicht — abgesehen von der Aufeinanderfolge dieser Momente in der historischen Entwickelung — auch ein gleichzeitiges Miteinandervorkommen derselben (oder doch wenigstens Spuren davon) in ein und derselben Epoche, bei derselben Rasse usw.,

Die Hauptpunkte unserer Untersuchungsergebnisse aber lassen sich ungefähr in folgende Sätze zusammenfassen:

---

nachzuweisen sein dürfte, in dem Sinne, daß dann (z. B. bei den verschiedenen Schichten eines und desselben Volkes) dem höheren oder tieferen Entwickelungsstand korrespondierend auch je verschiedene entwickelungsgeschichtlich höhere oder tiefere Formen von Musik in Gebrauch stünden, so wie etwa z. B. in unserer Kultur die Bauernbevölkerung ihre tonal wie rhythmisch straff polare, d. i. auf Tonika und Dominante hin- und herwechselnde, in engsten Maßen sich bewegende Musik hat, während die Kunstmusik tonal wie rhythmisch sich von aller dieser Polarität, Symmetrie usw. mehr oder weniger emanzipiert und zu kühnsten Bogenwölbungen, weitesten Tonschritten u. dgl. emporgerungen hat. In ähnlicher Weise also wäre es denkbar, daß z. B. auch im alten Orient oder bei den alten Kulturvölkern überhaupt der von uns im zweiten Hauptteil (bei den Indern, Arabern usw.) beobachtete Rezitationstypus ausschließlich nur Priestermusik gewesen wäre, wogegen das Volk vielleicht noch in endloser Tonwiederholung und -verlängerung, etwa nach Art des Gesanges der heutigen Primitiven, sich ergehen mochte u. dgl. Doch ist — wie gesagt — dies alles viel zu unsicherer Boden, als daß man es wagen dürfte, etwas Positives auszusprechen.

# Schlußthesen:

1. Das im vorstehenden entwickelte Gesetz des Fortschrittes der drei Momente, das wir zunächst nur in rein formaler Hinsicht an den verschiedenen melopöischen Gebilden konstatierten und dann bei Verfolgung der geschichtlichen Entwickelung der Melopöie als Grundformel derselben wiedererkannten, ist ein allgemeines Entwickelungsgesetz, dem auf dem Gebiete der musikalischen Entwickelungsgeschichte dieselbe Geltung und der analoge Umfang der Wirkungssphäre zuzuerkennen ist, wie in den Naturwissenschaften dem biogenetischen Grundgesetz. Es ist, mit anderen Worten, nichts anderes als die Erscheinungsform dieses selbst auf dem Gebiete der Kunstwissenschaft, als dessen sozusagen allotrope Modifikation. Man darf es daher auch vielleicht nach Analogie mit jenem als das allgemeine technogenetische Grundgesetz bezeichnen.

2. Dieses Gesetz liegt sowohl im Großen der ganzen Entwickelung der Musik, als auch im Kleinen jeder einzelnen geschichtlichen Hauptepoche der Entwickelung der Musik zugrunde. Es läßt sich in formaler und methodischer Hinsicht als das Entwickelungskontinuum der drei Momente (des primitiven, primär-ästhetischen und architektonischen oder Profilationsmomentes) kennzeichnen.

3. Dieses Gesetz äußert sich in jeder musikalischen Entwickelung, onto- wie phylogenetisch, ohne Unterschied nach den zwei verschiedenen Hauptprinzipien der Musik: dem rhythmisch-konstruktiven und dem melisch-harmonischen. Diese beiden entwickeln sich genau nach dem Schema des genannten Gesetzes, das in beiden sich als ein Fortschreiten von kleinsten und engsten (rhythmischen wie melodischen) Bogen zu immer weiteren und größeren darstellt; beider Entwickelung verläuft parallel und korrespondierend.

4. Der durch dieses Gesetz formulierte Entwickelungsprozeß bietet das Bild einer ununterbrochenen Wiederkehr derselben (oder doch analoger) Phasen auf sehrittweise immer höheren Stufen, also eines ununterbrochenen Fortschrittes mit periodisch wiederkehrenden scheinbaren Rückschlägen; graphisch, nach Analogie der in den Naturwissenschaften angewendeten Darstellungsweise kosmischer, physischer, physiologischer u. dgl. Bewegungs-

bahnen, ließe sich diese Entwickelungslinie durch das Symbol der Schleifenspirale veranschaulichen.

5. Die Kontinuität des Entwickelungsganges von einer Epoche zur nächsten wird dadurch erhalten, daß jede Entwickelungsphase das Resultat ihrer melopöischen und rhythmischen Arbeit als einen Schatz stereotyper, zu fixen, fertigen Formeln eingeschrumpfter und versteinerter Tongänge und Wendungen an die nächste Epoche weitervererbt.

6. Auf diese Weise zieht sich durch Jahrhunderte, ja Jahrtausende ein ununterbrochener Faden; die in der Urzeit und den Anfängen der Melopöie mühsam durch die Arbeit ungezählter Generationen und Zeiträume errungenen und zu mumienhaft erstarrten Formeln versteinerten Tonphrasen primitivster Melopöie — die also ganz deren primitiven Charakter unverändert, versteinert bewahrt haben, wie Bernstein eingeschlossene Insekten oder fossile Abdrücke die Form der in ihnen abgedrückten Pflanzen- und Tierformen der Urzeit — werden von Epoche zu Epoche weitervererbt und bilden so das Fundament, auf dem jede einzelne Epoche ein weiteres Stockwerk aufbaut, ähnlich wie in der Geologie das Alter und der Urzeitcharakter der einzelnen Gestein- und Tonschichten immer mehr zunimmt, je tiefer man gräbt, so daß die Schichte der paläozoischen Epoche das Fundament bildet, auf dem die übrigen, jüngeren Schichten sich stockwerkartig aufbauen.

7. Wir haben auf diese Art auch in der Melopöie der Gegenwart noch solche fossile Reste der primitiven Urzeitmelopöie erhalten, und sowie der Geologe an einem einzigen Durchschnitt durch einen Erdblock die verschiedenen aufeinanderfolgenden Schichten erkennen und demonstrieren kann, genau so ist auch die Musikwissenschaft in der Lage, an den auf die Gegenwart überkommenen Tonformeln und Wendungen nachzuweisen, was von ihnen einer neueren, älteren oder ältesten Entwickelungsepoche angehört.

8. Das Mittel zur Bestimmung dieser Zugehörigkeit an die verschiedenen sozusagen Entwickelungsschichten der Melopöie bietet das Vorkommen der drei Momente in den einzelnen melopöischen Gängen und Wendungen. Je nachdem das eine oder andere Moment überwiegt, wird daraus auch auf die Angehörigkeit zu einer früheren oder späteren Entwickelungsepoche geschlossen werden dürfen.

9. Der Inbegriff aller melopöischen Formeln und Wendungen in der modernen Musik, die das Vorkommen der drei Momente als wesentliches Merkmal an sich tragen, ist die musikalische Ornamentik. Die unter diesem Kollektivbegriff zusammengefaßten verschiedenen und verschiedenartigen Formeln zeigen die einzelnen Momente in den verschiedensten Graden ausgeprägt. Sie lassen sich daher, je nach dem Merkmal der stärkeren oder geringeren Ausprägung des einen oder anderen Moments, in einer Reihe zusammenstellen, in der die Aufeinanderfolge der einzelnen Formen — nach der genetischen Reihenfolge der drei Momente geordnet — zugleich auch die

wirklich stattgehabte historische Entwickelungsfolge darstellt, genau so wie der Durchschnitt durch die geologischen Schichten den tatsächlich stattgefundenen Entwickelungsprozeß unzweideutig bloßlegt.

10. Das sogenannte Ornament in der Musik der Gegenwart ist somit das letzte Rudiment, der versteinerte Rest der Melopöie der Urzeit, ein fossiles Überbleibsel aus der paläozoischen Epoche der Musik. Es hat für den Musikhistoriker dieselbe Bedeutung, wie für den Paläontologen Überreste von Skeletten urweltlicher Tiere, wie fossile Abdrücke und Versteinerungen von Pflanzen- oder Tierbestandteilen. Es setzt uns in den Stand, unter Zuhilfenahme der durch Vergleichung mit der ontogenetischen Entwickelung und durch Analyse der Formen gewonnenen Tatsachen und Analogien sowie der uns erhaltenen historischen Denkmäler eine Rekonstruktion der Entwickelungsgeschichte der Melopöie zu versuchen. Die Lösung dieses Problems wird eine der ersten Aufgaben der jungen vergleichenden Musikwissenschaft der Zukunft bilden.

# Namenregister.

(Von den im Texte und in den Anmerkungen zitierten Autorennamen konnten aus Gründen der Raumersparnis nur die Namen derjenigen Autoren in das Register aufgenommen werden, die im Buche als Vertreter irgendeines wissenschaftlichen Standpunktes, einer wissenschaftlichen Tendenz, Meinung, Ansicht u. dgl. angeführt wurden; Autoren, deren Werke bloß als Quellen oder Materialsammlungen zitiert sind, mußten im Register übergangen werden und sind in den Anmerkungen zu den betreffenden Stellen nachzuschlagen. Ebenso konnten auch nur Personen-Eigennamen aufgenommen werden; von Sammelwerken wurde nur die Paléographie musicale für das Register herangezogen. Sonstige im Buche erwähnte Namen, die ursprünglich Eigennamen waren, allmählich aber immer allgemeinere Bedeutung erlangten, so daß sie jetzt zu allgemeinen musikhistorischen, bibliographischen, topographischen usw. Bezeichnungen für Stile, Sammlungen u. dgl. geworden sind — wie z. B. Ambrosianisch, Gregorianisch, Vitalianisch, Pelagianisch, Fitzwilliam- u. a. —, wolle man im Sachregister aufsuchen. In Fällen, wo ein und derselbe Familien- und Vorname zwei verschiedenen Individuen gemeinsam ist — z. B. Johannes de Garlandia sen. und jun., Bernhard Schmid sen. und jun. usw. —, ist dies im Register nicht weiter unterschieden. Für die Schreibweise der Namen im Text wie im Register war stets die in den Quellenwerken verwendete maßgebend; die hieraus sich ergebende Inkonsequenz, daß Eigennamen bald in ihrer latinisierten, bald in ihrer griechischen Schreibweise wiedergegeben sind — oft auch mit ihrer im Deutschen gebräuchlichen Abkürzungsform —, wolle man im Hinblick auf den eben angeführten Umstand freundlichst entschuldigen. — Die fettgedruckten Seitenzahlen beziehen sich auf die Seiten des Anhangs.)

# Sachregister.

# Nachträge.

Zu Seite 128, Anmerkung 1. Der gegenüber diesen Ausführungen naheliegende Einwand, daß jeder Versuch einer Rekonstruktion der altägyptischen und babylonisch-assyrischen Sprachmelopöie umso aussichtsloser sein müsse, als — angesichts unserer Unkenntnis z. B. der altägyptischen Vokalisierung — unsere heutige Aussprache der altägyptischen Worte eine ebenso barbarische als willkürliche und unsinnige Notausflucht, um sonst unaussprechliche Gruppen der ja allein notierten Konsonanten nur überhaupt aussprechen zu können, darstelle (vd. Adolf Erman: Die Hieroglyphen. Sammlung Göschen Nr. 608. Berlin 1912, pg. 24ff.), wird durch den Hinweis auf den Umstand paralysiert, daß die Lautmelopöie der Tochtersprachen der genannten alten Sprachen (also im Hinblick z. B. auf das Altägyptische: des Koptischen), deren Vokalisation wir ganz genau kennen, genau dasselbe Bild darbietet wie die der toten Muttersprachen. (Allerdings ist hierbei für das Verhältnis des Koptischen zum Altägyptischen die von Erman: Ägyptische Grammatik. Porta linguarum orientalium. Pars XV. Berlin, Reuther & Reichard, 1911. § 9, pg. 6ff. ausgesprochene Einschränkung zu berücksichtigen. Vgl. übrigens hierfür auch Georg Steindorff: Koptische Grammatik. Porta linguarum usw. XIV. Berlin 1894, pg. 13ff. und 23 bis 30. Für die babylonisch-assyrische Vokalisation vd. Bruno Meißner: Kurzgefaßte assyrische Grammatik. Leipzig, J. C. Hinrichs, 1907, § 18 bis 25, pg. 13 ff. und Friedrich Delitzsch: Assyrische Grammatik. Porta linguarum etc. X. Berlin 1906.)

Zu Seite 162, Zeile 9: *εἴλινος*. Ob und inwieweit hier nicht ein Zusammenhang mit den althellenischen Linosklagegesängen besteht, die nach Herodots ausdrücklichem Zeugnis (II, 79) ebenso auch in Cypern, Phönizien und Ägypten gesungen wurden und offenbar nichts anderes als im grauesten Altertume vom Orient her übernommene uraltertümliche Weisen wohl semitischer (oder chamitischer?) Provenienz waren — wie denn auch schon rein sprachlich in dem griechischen *αἲ Λίνος (= εἴλινος?)* der phönikische Klageruf ai linu deutlich zu erkennen ist —, sei hier nur im Vorübergehen berührt. Es wäre, falls sich dieser Zusammenhang erweisen sollte, hiermit ein weiteres Glied in der Beweiskette für die Wanderung altorientalischer Melopöie nach dem Okzident und — angesichts der im ersten Buche erörterten Verwendung von Viertel- und Halbtönen bei den Orientalen — ein neuerliches, sehr gewichtiges Argument für die Annahme des durchaus enharmonischen und chromatischen Charakters der ältesten griechischen Gesänge gewonnen. Vgl. übrigens bezüglich der Linosgesänge noch Wilhelm von Christ: Geschichte der griechischen Literatur,.... be-

arbeitet von Wilhelm Schmid. Erster Teil: Klassische Periode der griechischen Literatur. Sechste Auflage. München 1912, C. H. Beck. (In: Handbuch der klassischen Altertumswissenschaft, herausgegeben von Iwan von Müller. Siebenter Band, I. Teil), pg. 25, Anmerkung 1.

Zu Seite 397, Zeile 5 und Seite 398, Zeile 1—5. Daß mehrere der im Texte angeführten Namen nur verschiedene Bezeichnungen einer und derselben Künstlerpersönlichkeit darstellen (so z. B. Donatus de Florentia und Donato da Cascia, Franciscus Caecus und Francesco Landino, Johannes de Florentia und Giovanni da Cascia), sei hier noch nachträglich, um Mißdeutungen vorzubeugen, ausdrücklich erwähnt.

Zu Seite 552ff. Da ich Karl Lamprechts hochinteressante die Musik betreffende Ausführungen (in „Deutsche Geschichte". Erster Ergänzungsband: Zur jüngsten deutschen Vergangenheit. Berlin, R. Gärtners Verlagsbuchhandlung Hermann Heyfelder 1902, pg. 1—66) leider viel zu spät — nach Beendigung des Textdruckes! — kennen lernte, um sie in meiner Darstellung zu verwerten, möchte ich wenigstens an dieser Stelle umso nachdrücklicher auf sie hinweisen, als sich die in vorliegendem Buche vertretenen Anschauungen mit denen Lamprechts in mehreren Hauptpunkten begegnen. Ich erinnere nur — ganz abgesehen von Lamprechts kunsthistorischen Einteilungsprinzipien — an seine Ausführungen über die mittelalterliche Kontrapunktik als Ausdruck geistiger Gebundenheit (pg. 15 ff.), über harmonische Setzart, Madrigal, Monodie usw. als Ausfluß des individualistischen Zeitalters (17 ff.), über die Musik des subjektivistischen Zeitalters (21 ff.), die Charakteristik der modernen Musik (24 ff.), über Harmonik (24 ff.), Chromatik und Enharmonik (25 ff.), Stimmführung (28), Rhythmik (28 ff.), Spannungsgefühle und musikalische Reizsamkeit der Gegenwart (30 ff.), Architektonik und Rhythmik der Gegenwart (33 ff., 36 ff.) usw. Es zeigt sich also, daß auch dieser Altmeister historischer Forschung, von ganz anderen Gesichtspunkten und auf ganz andere Ziele ausgehend, dennoch in analoger Weise, wie dies schon oben von den Forschungen Fausto Torrefrancas, meines verehrten lieben Freundes Dr. Oskar Thalberg, Frederic Rowbothams u. a. erwähnt worden ist, zu gleichen Resultaten wie die der vorliegenden Untersuchungen gelangte. Welche Bestätigung für die Richtigkeit des in diesen eingeschlagenen Weges und ihrer Resultate in dieser Übereinstimmung mehrerer von den verschiedensten Gesichtspunkten gänzlich unabhängig von einander ausgegangener Forscher — und zudem darunter eines solchen vom Range eines Lamprecht! — liegt, braucht wohl nicht des Näheren weiter ausgeführt zu werden.

# Druckfehlerverzeichnis.

(Bei der Zählung der Zeilen sind auf der betreffenden Seite event. vorkommende Notenbeispiele samt ihren Überschriften stets als je eine Zeile mit inbegriffen.)

Seite 1, Anmerkung 2, Zeile 2 lies statt: *ουσι* richtig: *οὖσι.*
„ 1, Anmerkung 2, Zeile 3 lies statt: *αυτοὺς* richtig: *αὐτοὺς.*
„ 1, Anmerkung 6, Zeile 1 lies statt: *μετὰ* richtig: *μέγα.*
„ 3, Anmerkung 1, Zeile 1 lies statt: Grassi Landi richtig: Grassi-Landi.
„ 3, Anmerkung 1, Zeile 2 lies statt: *comprendre* richtig: *comprende.*
„ 5, Zeile 13 lies statt: Aegydius richtig: Aegidius.
„ 11, Anmerkung 1, Zeile 10 lies statt: *allitterazione* richtig: *alliterazione.*
„ 11, Anmerkung 1, Zeile 11 lies statt: Allitteration richtig: Alliteration.
„ 26, Anmerkung 4, Zeile 6 lies statt: plain chant richtig: chant Grégorien.
„ 28, Zeile 32 lies statt: *praeludio* richtig: *preludio.*
„ 39, Zeile 8 und 15 lies statt: *jetté* richtig: *jeté.*
„ 39, vorletzte Zeile (des Textes) lies statt: Koethen richtig: verfasst in Koethen.
„ 40, Anmerkung 2 lies statt: Chelys minuritionum or the Division violist, London 1667 richtig: The Division-Violist, London 1659 und Chelys, minuritionum artificio usw. The Division-Viol usw., London 1665.
„ 42, Anmerkung 8, Zeile 1 lies statt: 1618 richtig: 1619.
„ 57, Zeile 12 lies statt: *prachaja* richtig: *prachaya.*
„ 59, Anmerkung 1, Zeile 1 lies statt: Sol richtig: Sol-.
„ 64, Aufschrift über Notenzeile 4 (Takt 3) lies statt: *port voix* richtig: *port de voix.*
„ 65, Aufschrift über Notenzeile 3 (Takt 2) lies statt: Mathew Locke richtig: Matthew Lock.
„ 69, Anmerkung 2 lies statt: des agréments richtig: d'agrément.
„ 70, Zeile 16 lies statt: Demofonte richtig: Demofoonte.
„ 71, Zeile 4 lies statt: *tierce coulé* richtig: *tierce coulée.*
„ 71, Anmerkung, Zeile 4 lies statt: Chatelain richtig: Châtelain.
„ 71, Anmerkung, Zeile 4 lies statt: Hale richtig: Hâle.
„ 71, Anmerkung, Zeile 8 lies statt: Hale richtig: Halle.
„ 72, Anmerkung, Zeile 1 und 4 lies statt: Chatelain richtig: Châtelain.
„ 72, Anmerkung, Zeile 4 lies statt: Hale richtig: Hâle.
„ 72, Anmerkung, Zeile 4 lies statt: de Coucy: Adam richtig: de Coucy, Adam.

Seite 73, Aufschrift über Notenzeile 7 (Takt 3) lies statt: Le Begue richtig: Le Bègue.
„ 76, letzte Zeile lies statt: *cadence cadence* richtig: *cadence, cadence.*
„ 89, Anmerkung 3, Zeile 2 lies statt: Bogdanowicz richtig: Bohdanowicz.
„ 96, Anmerkung 8, Zeile 1 lies statt: Inder richtig: Indier.
„ 103, Zeile 16 lies statt: Tartaren richtig: Tataren.
„ 114, Anmerkung 4, Zeile 2 lies statt: taamim richtig: t$^{e}$amim.
„ 121, Anmerkung 2, Zeile 1 lies statt: of the music richtig: on the music.
„ 166, Zeile 20 lies statt: Thimotheos richtig: Timotheos.
„ 183, Zeile 3 lies statt: *hyporrhoe* richtig: *hyporrhoon.*
„ 188, Zeile 22 lies statt: Anthymus richtig: Anthimos.
„ 192, Anmerkung 3, Zeile 1 lies statt: cerkveno pojanjĕ n srbskog narodna richtig: crkveno pojanjĕ u srbskog naroda.
„ 193, Zeile 19 lies statt: wälze) Chamila richtig: wälze), Chamila.
„ 193, Zeile 24 lies statt: schnauben usw. richtig: schnauben) usw.
„ 196, Zeile 7 (exclusive die Überschrift) lies statt: slawischen richtig: slavischen.
„ 210, Anmerkung 2, Zeile 2 lies statt: Andrée richtig: André.
„ 211, Anmerkung 1, Zeile 3 lies statt: archéologicque richtig: archéologique.
„ 213, Anmerkung 3, Zeile 1 lies statt: Andrée richtig: André.
„ 261, Anmerkung 7, Zeile 1 lies statt: pg. 108. Vgl. auch Adrien de la Fage: memorie storico-critiche usw. richtig: pg. 108 nach Adrien de la Fage (Baini: memorie storico-critiche usw.).
„ 261, Anmerkung 7, Zeile 2 lies statt: *lo stilo* richtig: *lo stile.*
„ 270, Zeile 9 lies statt: *la voce* richtig: *la nota* (oder: *della voce*).
„ 271, Zeile 7 lies statt: Presbyterus richtig: Presbyteros.
„ 272, Zeile 6 lies statt: *mordent* richtig: Mordent.
„ 273, Zeile 18 lies statt: . . . , richtig: .
. . . bun(i) - tur . . . bun(i) - tur
„ 280, letzte Zeile lies statt: Altisidoriensis richtig: Altisiodorensis.
„ 289, Zeile 11 lies statt: Presbyterus richtig: Presbyteros.
„ 298, Zeile 14 lies statt: Makropedius richtig: Macropedius.
„ 300, Zeile 11 lies statt: Hale richtig: Hâle.
„ 301, Zeile 13 lies statt: slawisch richtig: slavisch.
„ 301, Anmerkung 1, Zeile 5 lies statt: Nejedly richtig: Nejedlý.
„ 317, Zeile 18 lies statt: Melgunov richtig: Melgunow.
„ 317, Anmerkung 1, Zeile 3 lies statt: Melgunov richtig: Melgunow.
„ 319, Zeile 11 lies statt: slawischer richtig: slavischer.
„ 368, Anmerkung 2, Zeile 12 lies statt: lujtboek richtig: luitboek.
„ 385, Zeile 9 lies statt: bzw. richtig: , bzw.
„ 409, Zeile 3 (Mitte) lies statt: richtig: .

Seite 419, Zeile 10 über Takt 3 der Notenzeile 2 lies statt: Atteignant richtig: Attaignant.
„ 430, Zeile 6 lies statt: Milet richtig: Mileto (in Càlabrien).
„ 430, Zeile 22 lies statt: terminus richtig: Terminus.
„ 432, Zeile 12 lies statt: [Notenbeispiel] richtig: [Notenbeispiel].
„ 442, Zeile 8 lies statt: XVII, A richtig: XVII.
„ 449, Zeile 8 lies statt: Luranus richtig: Lurano.
„ 463, Zeile 9 lies statt: Dufreny, Monteclair richtig: Dufrény, Montéclair.
„ 470, Zeile 22 lies statt: Le Begue richtig: Le Bègue.
„ 476, vorletzte Zeile (des Textes) lies statt: Viol. etc. richtig: Viol etc.
„ 477, Zeile 1 lies statt: Locke richtig: Lock.
„ 478, Zeile 17 lies statt: vd. A in Tab. XXII richtig: vd. Tab. XXII.
„ 478, Zeile 26 lies statt: vd. Tab. XXII B richtig: vd. Tab. XXII.
„ 486, Zeile 16 lies statt: *diminutiones in* richtig: *diminutiones* in.
„ 512, Zeile 10/11 von unten lies statt: Distink-tionen richtig: Distin-ktionen.

# Bemerkungen zum Anhang.

Bei der Benutzung der im Anhange (sowie übrigens auch im ganzen Buche) zusammengestellten Notenbeispiele lasse man die folgenden Vorbemerkungen nicht außer acht: wo es für die Zwecke unserer Untersuchungen nur auf die Melopöie, nicht auf die Rhythmisierung als solche ankam, oder wo letztere ohnehin nur eine erst nachträglich (d. i. durch den Berichterstatter) hineingetragene, der Originalfassung gewiß fremde Zutat ist — wie z. B. bei den Gesängen der primitiven Völker, der Orientalen usw. —, wurde die Einteilung in Taktstriche weggelassen; in Fällen, wo es nur auf das rein melopöische Bild der Tonfolge, auf das gegenseitige Verhältnis der Töne zueinander — und nicht auf die bestimmte absolute Höhe oder Tiefe des einzelnen Tones selbst — ankommt, konnte sogar von der Notierung in einem bestimmten Schlüssel abgesehen werden. In allen solchen Beispielen gelten eventuelle auf den Notenlinien, bzw. in den Spatien auftretende Alterationszeichen für dieselbe Notenlinie oder denselben Zwischenraum durch das ganze Beispiel bis zum nächsten abschließenden Doppel-Taktstrich ||, wofern sie nicht vorher durch ein anderes, entgegengesetztes Alterationszeichen aufgehoben werden; in analoger Weise sind, falls sich ein Beispiel über mehrere Notenzeilen erstreckt, die in der ersten Zeile auftretenden Alterationszeichen sinngemäß mit den gleichen Modalitäten, wie soeben angeführt, auch für alle folgenden Zeilen als bis zum nächsten Auflösungszeichen, bzw. zum nächsten abschließenden Doppeltaktstrich geltend zu betrachten. Über den Systemen angebrachte Akzidentien hingegen haben natürlich — wie sonst überall gebräuchlich — nur für die betreffende Stelle, nicht weiterhin, Gültigkeit. Von den in Tab. II bei der Notierung primitiver Gesänge verwendeten (aus Karl Hagens „Über die Musik einiger Naturvölker" usw. übernommenen) Zeichen bedeutet das zweifach horizontal durchstrichene ♭ vor einer Note Erniedrigung des betreffenden Tons um $^1/_4$ Ton, das × Erhöhung um das gleiche Intervall, das dreifach durchstrichene ♭ Erniedrigung um $^3/_4$ Töne.

Druck von Radelli & Hille in Leipzig

TABELLE I.

# Genetische Manieren=und Ornamenttabelle.








W. Benicke in Leipzig.





## B. Primär-aesthetischer Typus.


(nach Caccini).
(nach Praetorius; ebenso die folgenden.)
cadentiae, clausulae formales.
trillo.
passaggio trillo nach Herbst.
tr
tremblement (nach Mersenne).
pincé simple.
(nach Couperin; ebenso die folgenden.)
pincé double.
port de voix simple.
port de voix double.
tremblement lié sans être appuyé.
tremblement détaché.
pincés diésés et
bémolisés.
pincé continu.
tremblement continu.
trillo (nach J. S. Bach; ebenso die folgend.)
Mordant.
3
trillo und mordant.


accent (steigend). (fallend).
accent u. mordant.
accent und trillo.
Triller (nach Türk).
(nach Leopold Mozart.)
(sic!)
oder:
oder:
(sic!)
Ribattuta mit Triller.
Triller mit sog. falschen Nachschlag (nach Hummel).
Triller nach der italienischen Gesangsmetode (Garcia) und der französischen Konser-
oder
vatoriumsmethode.
u.s.w.
Triller seit Beginn des 19. Jahrh.
(bei Schumann).
Ältere Trillerarten und


= Kombinationen mit Appoggiatur, Acciaccatur, Nachschlag u.s.w.
oder
oder
oder
etc.
od.


Normaler Triller.
od.
oder
neu:
(neu:)
Alter Triller mit Nachschlag.
Triller und Nachschlag.
Kettentriller.
Doppelter oder langer Pralltriller.
beat (= mordent).
beat (= battement).
battement (nach Rousseau).
battement.
bei Beethoven, op. 27. I:



Großer Pralltriller.
Kombinationen.
Mordent (Beißer, pincé, Mordant).
Doppelmordent.
Kombinationen.
Doppelschlag.
Gewöhnlicher Doppelschlag.
Geschnellter D. oder Rolle.
Geschleifter oder von unten geschnellter D.
Prallender D.
Umgekehrter D.
Umgekehrte Rolle.
cadence (bei J. S. Bach.)
Doppelcadence.
Einfacher Doppelschlag (nach Ph. Em. Bach.)
Getrillerter (prallender) Doppelschlag.
oder


Rolle, Knoten.
Cambiata.
C. Architektonische Melopöiegebilde.
Passaggi nach Adriano Banchieri.
u.s.w.
Händel.
u.s.w.
Bach (Weihnachtsoratorium).
Divisions
(Händel: Messias).
Solfeggi e gorgheggi (nach Scarlatti, Perez, Leo u.s.w.)
u.s.w.
u.s.w.
u.s.w.
u.s.w.

# Primitive Melopöie.




Neuseeland
od.
od.
Nukahiwa (Wall.24).
(Australien ibid 5).
Corrobberri (Hagen 4).

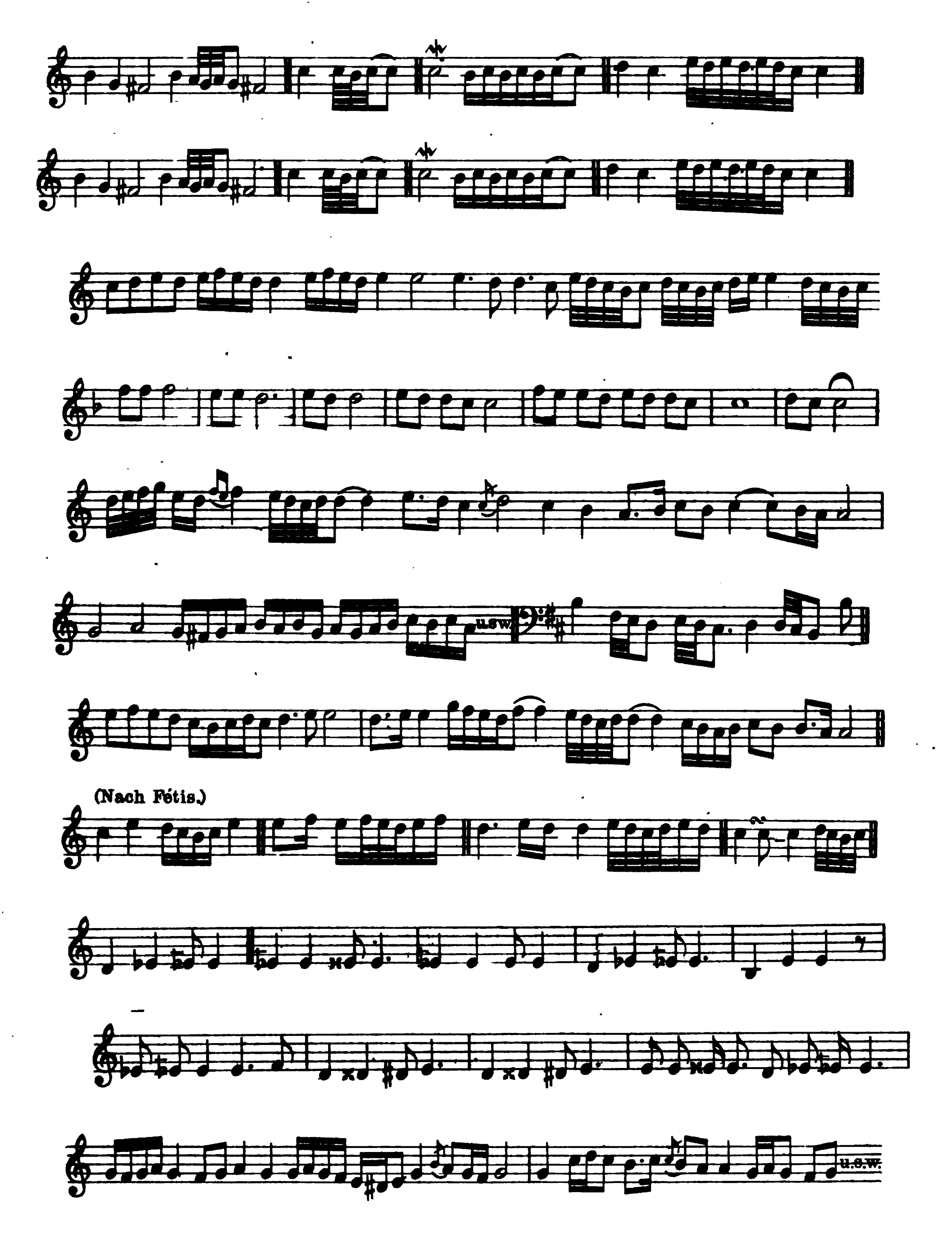


Portamentotypus: (Ambros I. pg. 545).
Karaiben und in Australien (nach Parry: evolution of the art of music pg. 48 ff.)
Polynesier (Fétis I. pg. 20).
Eskimo (Wall Nº 7,8).
Patagonien. (Riv. mus. XVI. pg. 327).
(ibid. pg. 328).
(ibid.)
u.s.w.

# Armenische Akzente, Kadenzen und Verzierungsmelismen.



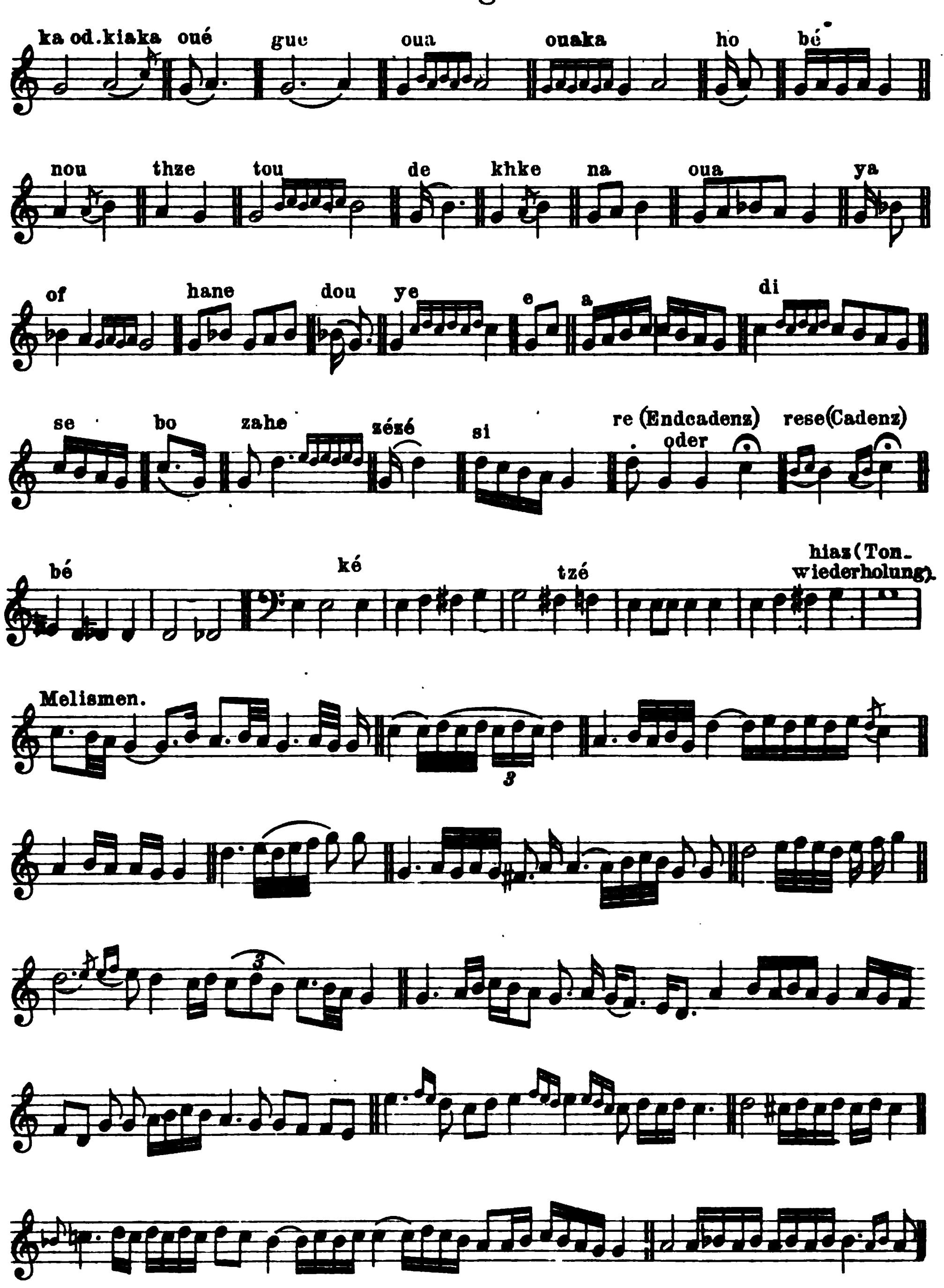

7047



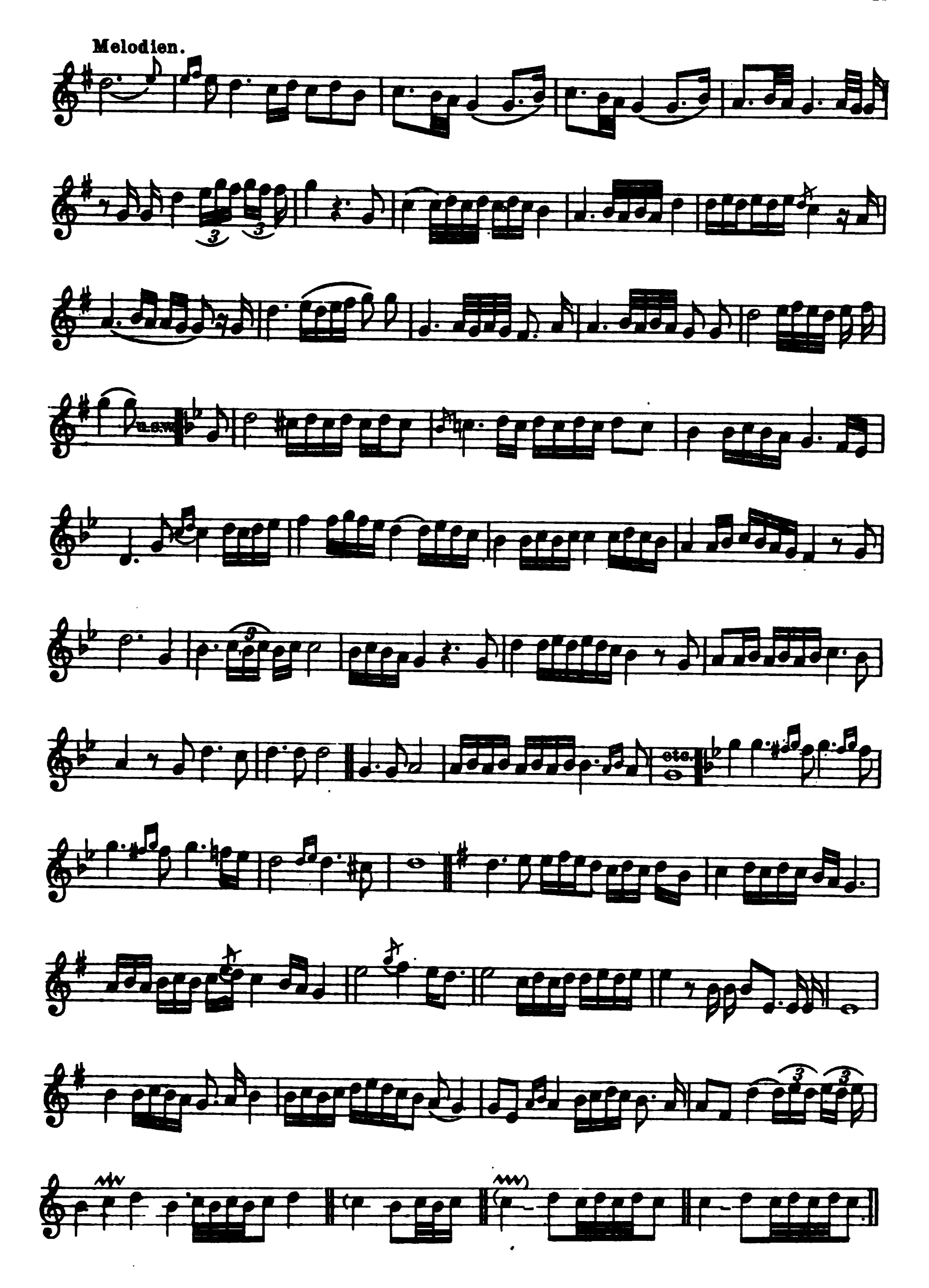
u.s.w.
(Nach Fétis.)
u.s.w.

## TABELLE IV.

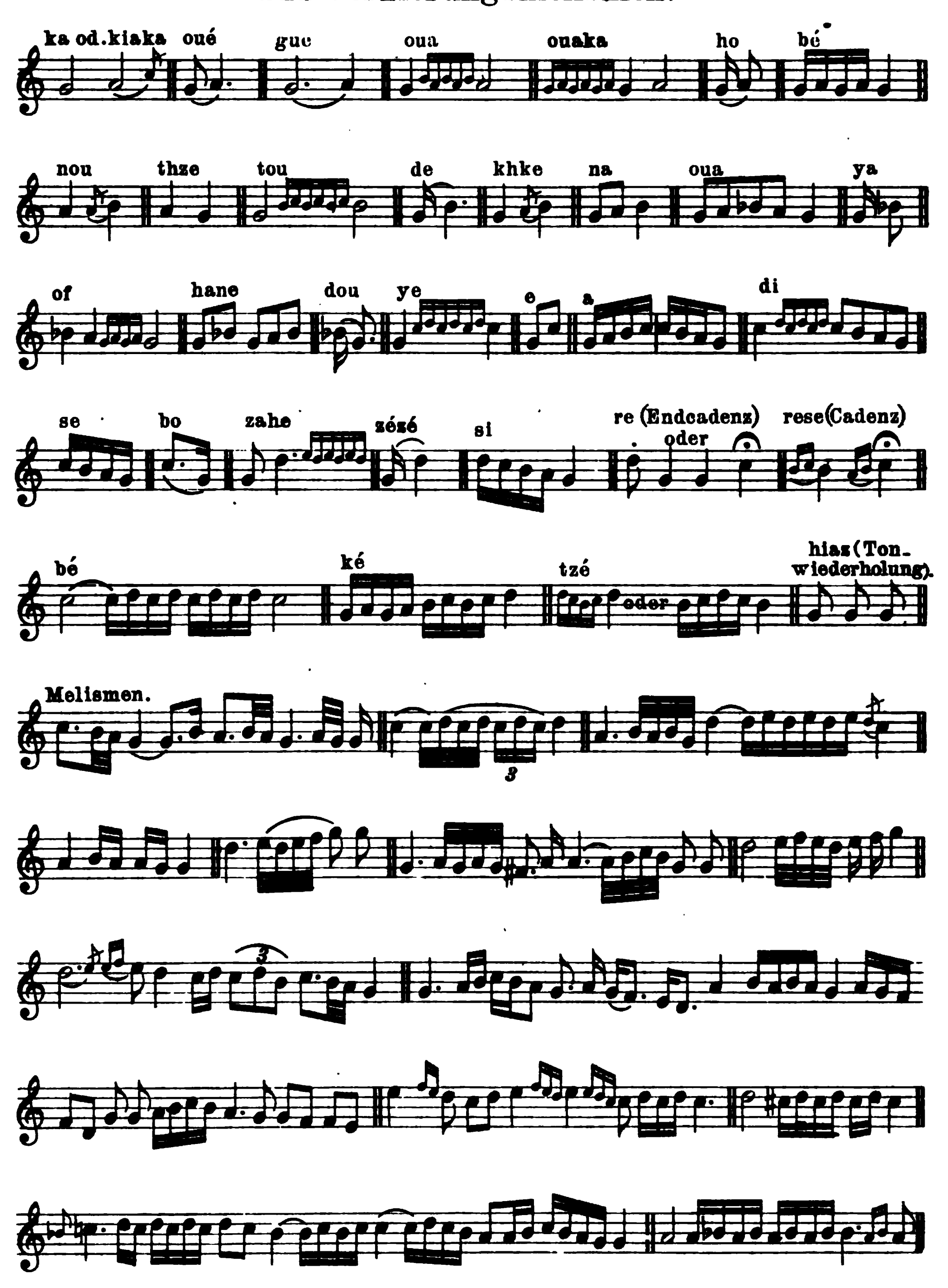
# Aethiopische (abessynische) Akzente und Verzierungsmelismen.



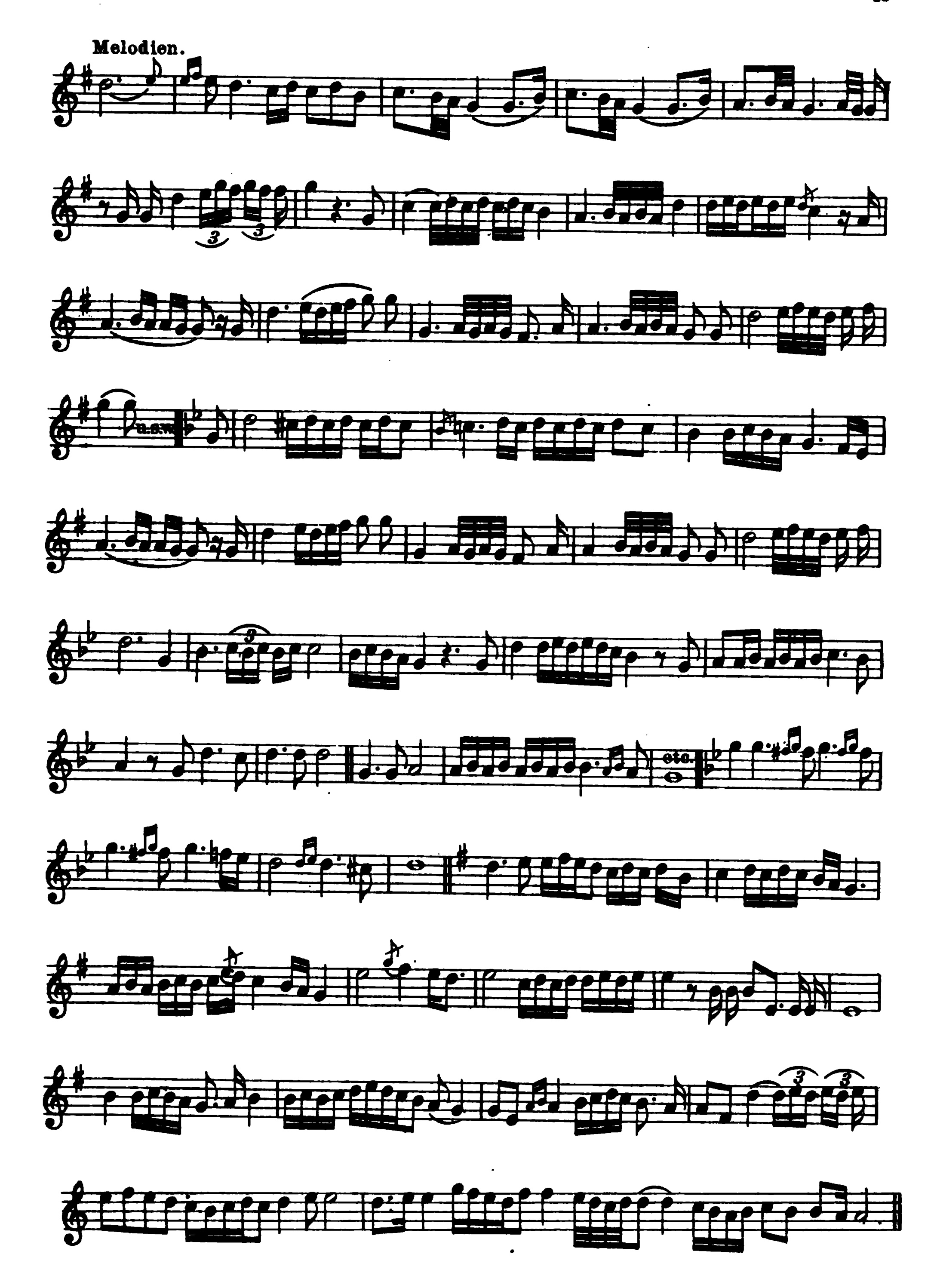
Melodien.



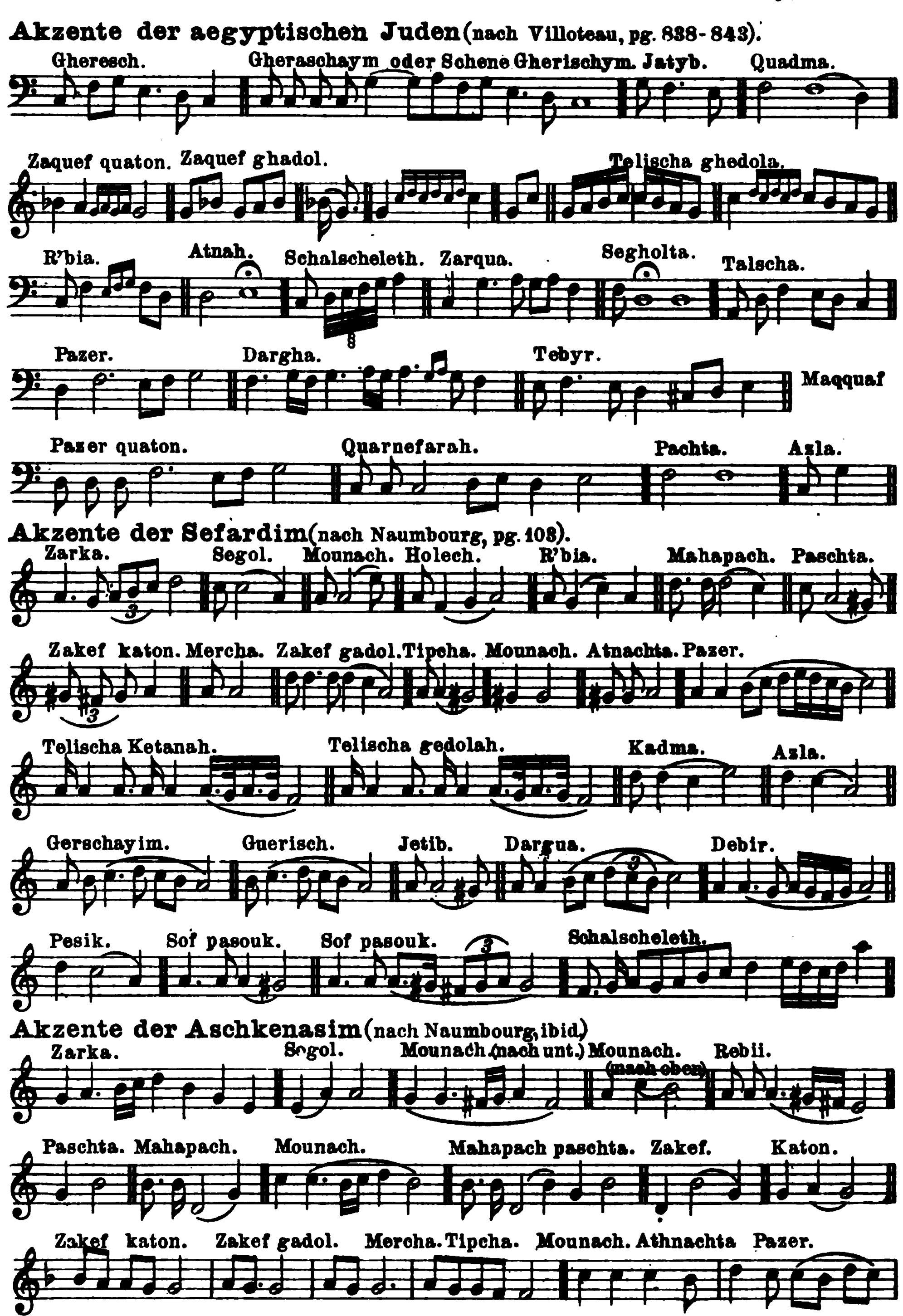
# Aethiopische (abessynische) Akzente und Verzierungsmelismen.

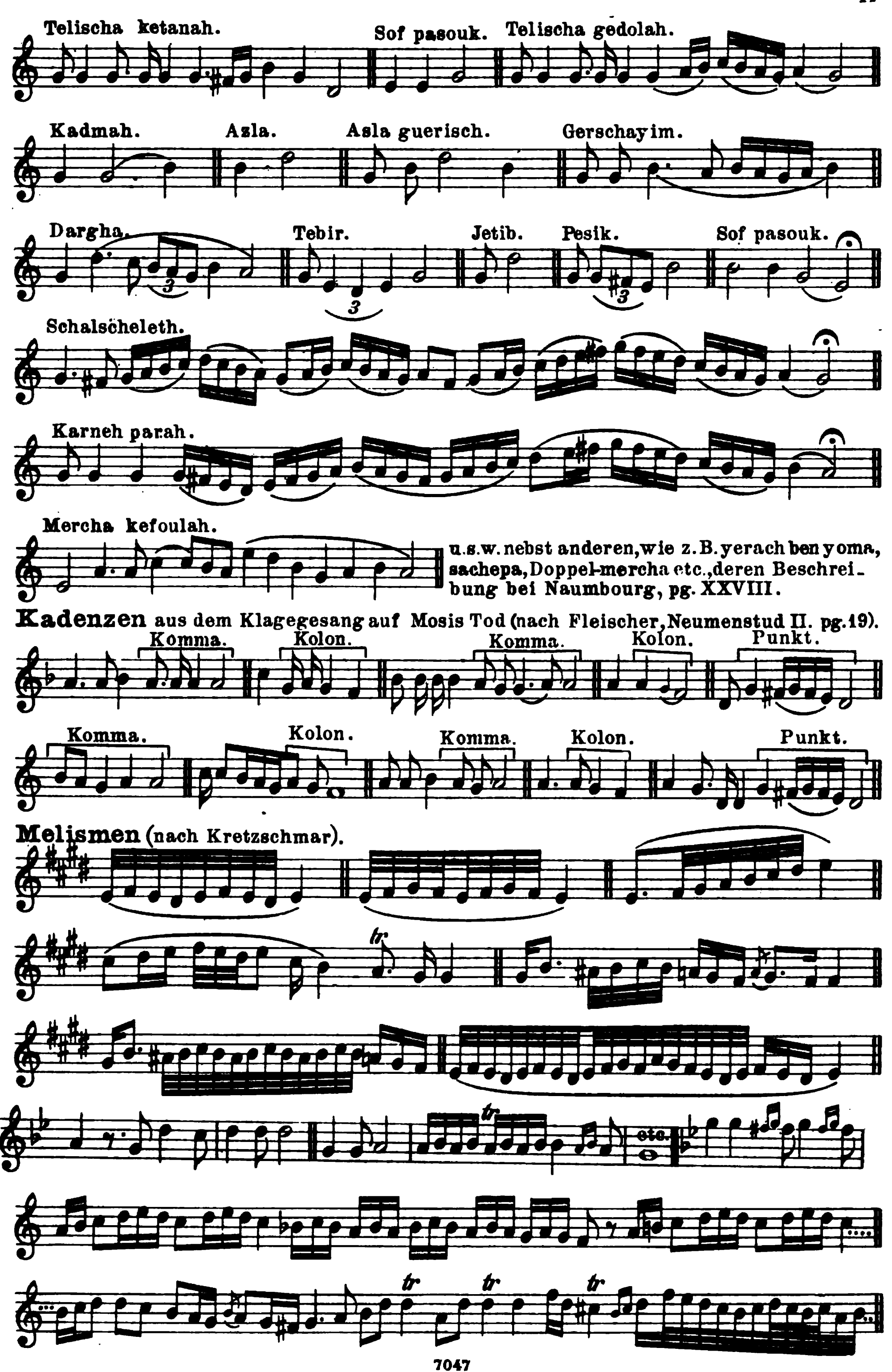


Melodien.



# Hebräische Akzente, Kadenzen und Melismentypen.




Telischa ketanah.
Sof pasouk.
Telischa gedolah.
Kadmah.
Azla.
Azla guerisch.
Gerschayim.
Dargha.
Tebir.
Jetib.
Pesik.
Sof pasouk.
Schalscheleth.
Karneh parah.
Mercha kefoulah.
u.s.w. nebst anderen, wie z.B. yerach ben yoma, sachepa, Doppel-mercha etc., deren Beschreibung bei Naumbourg, pg. XXVIII.
Kadenzen aus dem Klagegesang auf Mosis Tod (nach Fleischer, Neumenstud II. pg. 19).
Komma.
Kolon.
Komma.
Kolon.
Punkt.
Komma.
Kolon.
Komma.
Kolon.
Punkt.
Melismen (nach Kretzschmar).
etc.


(nach Fétis, I, Pg. 143)
(nach „Schir Zion“)

# Byzantinische Intonationsformeln, Kadenzen, Melismen und Gesänge.




Tromikon synagma.
Psiphiston.
Psiphiston synagma.
Gorgon. Tromikon.
Argon.
Bareia.
Gorgon.
Stauros.
Stauros. Gorgon.
Stauros.
Gorgon.
Thematismos eso.
Gorgon. Bareia.
Gorgon.
Parakalesma.
Heteron parakalesma.
Xiron klasma.
Psiphiston parakalesma.
oder:
Argo syntheton.
Uranisma.
Apo-derma.
Thes kai apothes.
Thema haplun.
Tzakisma.
Gorgon.
Piasma.
Synagma.
Enarxis.
Bareia.
Seisma.
Anti-




(NB: Die hier verzeichneten Melismen der Hypostasen u.s.w. wurden nur soweit wiedergegeben, als ihr ornamentaler Charakter, der uns hier ja allein interessiert, darin zutage tritt.)



# Slavischer Kirchengesang (russisch, bulgarisch, serbisch.)

**A. Altrussische Akzente.**

**B. Altrussische Verzierungsformeln (Tropen, Figuren, Thetas u.s.w.)**

Golubtschik.

Demikulisma.

Chamile.

Pauk.

Ossoka.

Großes Kulisma.

Mittleres Kulisma.

Kulisma.

K. als Schlußwendung.

Kolesso.

Liza (zugleich Kadenzformel.)

Kobyla oder Osliza.

Demestische Melismen.

C. Russische Kirchengesänge.

D. Bulgarisch.



**E.** Serbisch.

# Gregorianische Kadenzen, Melismen und Vortragsmanieren.




or ga - na. lau - da mus. vi - tae me ae.
tu is. san - cta ei jus. re - fu gi - um.
fi e - rent
e - le - gi sti. po pu lo rum. prom ptus.
o - ra - vit. Di - xit. pa ter. su am. fa cta.
om nis tu i. vi di mus.
C.

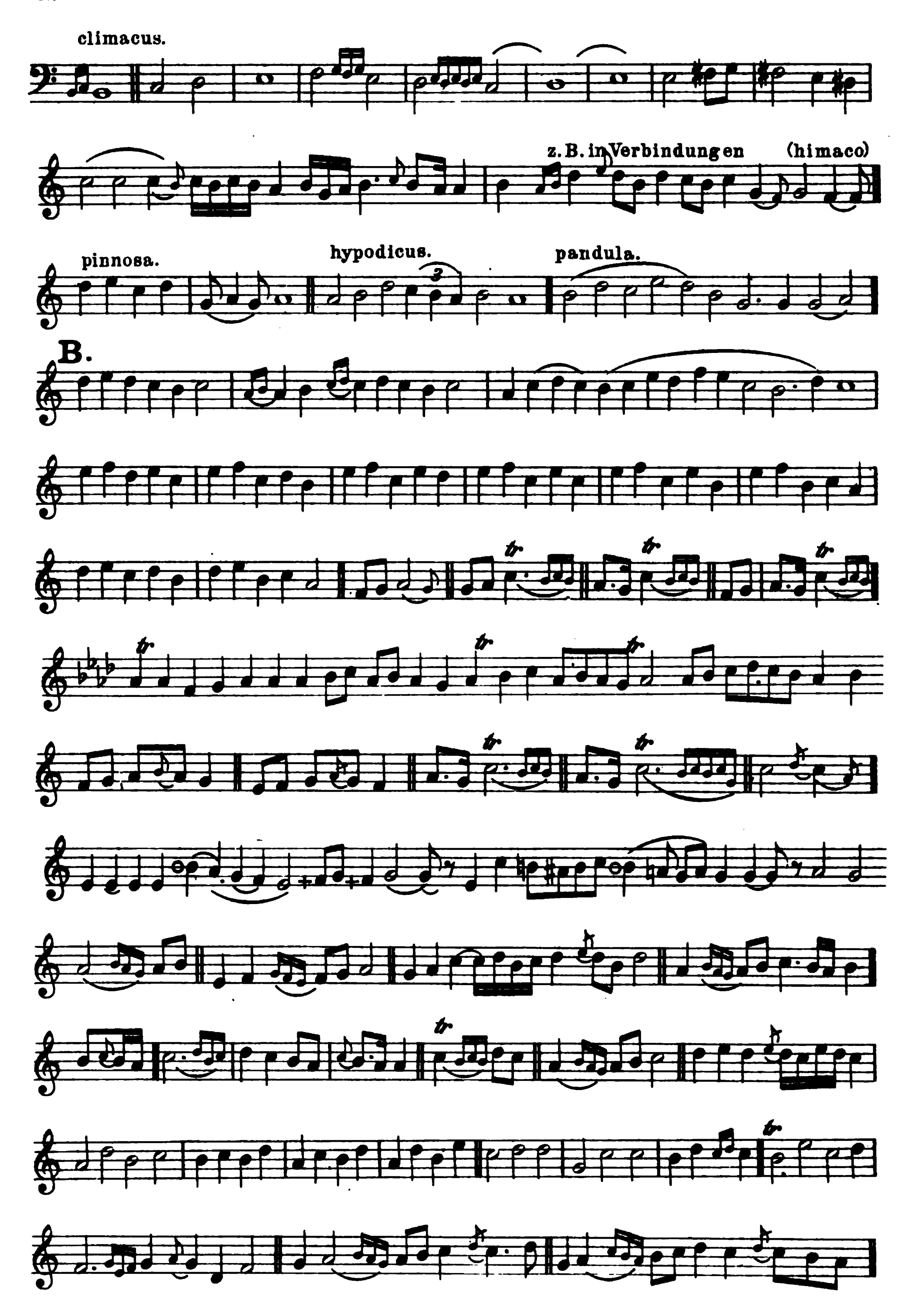

D. Nach Hieronymus de Moravia.
plica.
reverberatio.
flores longi.
fl. aperti.
fl. subiti.
nota procellaria.
nota mediata.
brevis resoluta.

# Gregorianische Neumenformeln und Verzierungstypen.




torculus.
z. B. in Verbindung mit anderen.
t. resupinus.
t. ancus u. t. liquescens u. s. w. in Ver-
bindung mit anderen.
podatus.
p. inflatilis.
pes volubilis.
in Verbindung mit anderen.
pes sinuosus.
p. flexus.
p. fl. resupinus.
p. stratus.
p. flexus stro-
phicus.
p. quassus.
epiphonus, etaphonus, gnomo, semivocalis, plica ascendens.


franculus.
cephalicus, tramea, sinuosa, plica descendens.
sinuosus.
ancus.
Trigonicus.
clinis, clivis, flexa.
cl. liquescens.
z. B. in Verbindun mit anderen.
trem.
flexa stro-
phica.
flexa resupina.
porrectus.
z. B. mit cephalicus.
p. resupinus.
scandicus.
in Verbindungen
sc. volubilis.
mit gutturalis
salicus.


climacus.
z. B. in Verbindungen
(himaco)
pinnosa.
hypodicus.
pandula.
B.


C. Notae repercussae.
distropha.
bivirgae.
tristropha.
trivirgae.
trigon.
Notae liquescentes.
plicae:
cephalicus
epiphonus.
Appoggiaturen:
oriscus.
pinnosa.
Notae volubiles.
podatus:
pes volubilis.
franculus.
clinis.
pressus.
ancus.
torculus volubilis.
scandicus volubilis.
salicus.
quilisma.

TABELLE X.

# Melismen und melismatische Wendungen aus Sequenz und Kirchenlied.

## A. Melismen aus Sequenzen.



## B. Aus dem katholischen, deutschen Kirchenlied.





NB.
C.

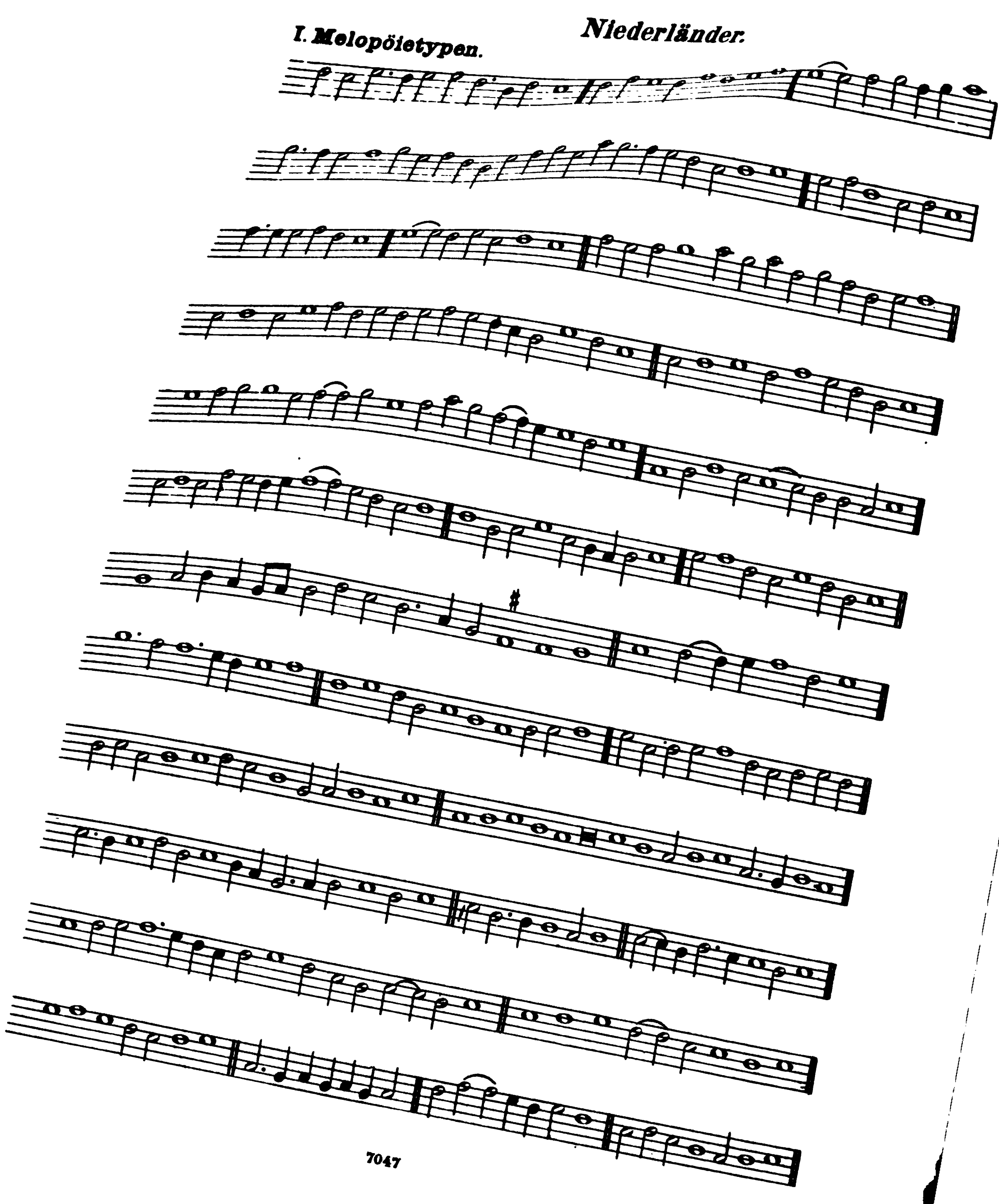
## Meistersingermelismen.



TABELLE XIII.

# Niederländer.

I. Melopöietypen.





## II. Kadenzen und Melismen.

TABELLE XIII.

# Niederländer.

**I. Melopöietypen.**


II. Kadenzen und Melismen.





# Diminution.

I. Kadenzformeln nach Schlick (1512), Paumann (1452), Ammerbach (1571), Kotter (1513-1532), Kleber (1520-1524), Buchner (1551) u.s.w.




II. Diminutionsformeln aus Paumanns „fundamentum organisandi."



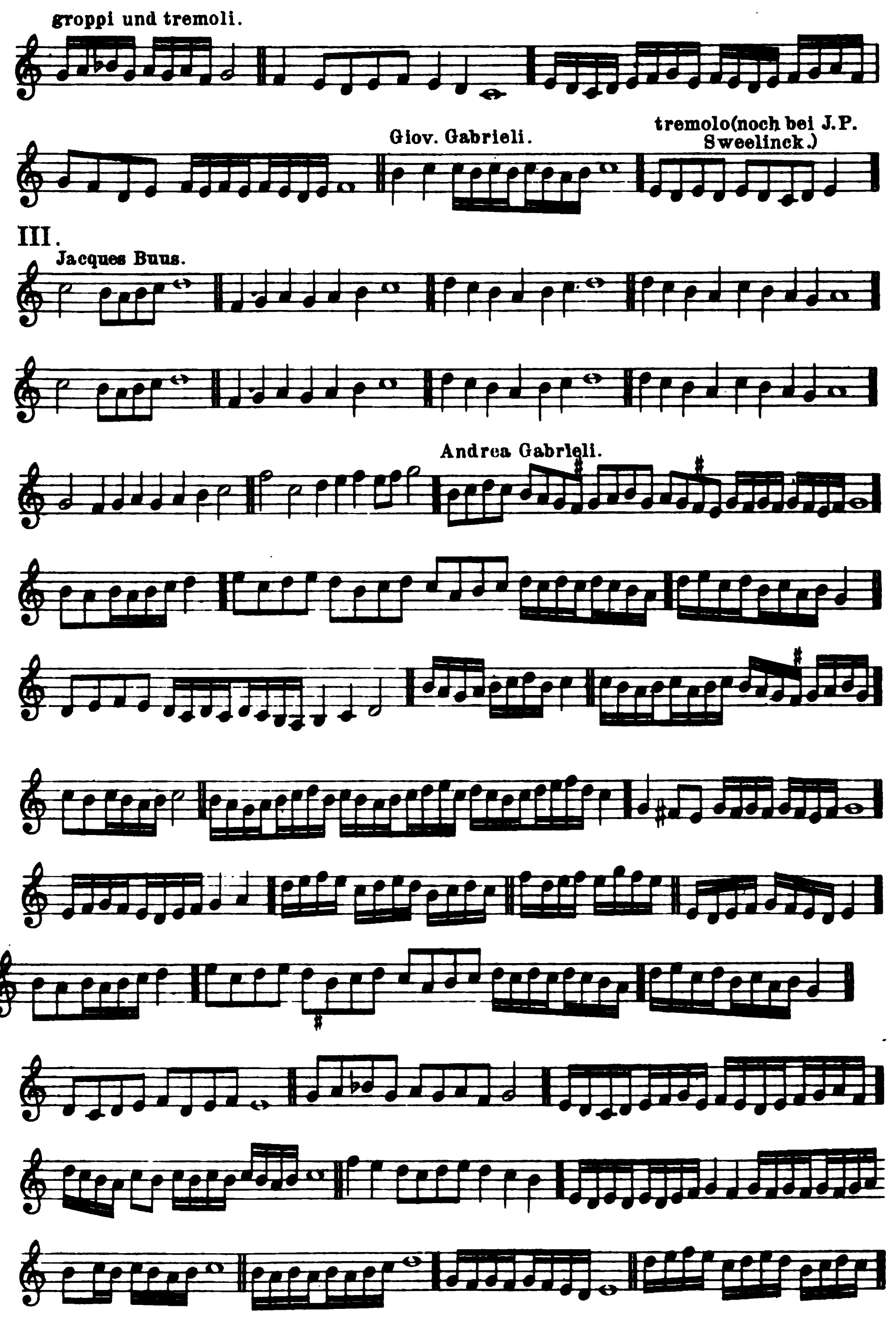

III. Kleber.
Bernhard Schmid sen.
Paix.
Schlick.
Bernhard Schmid sen.
Anonymus. 1530.
Johannes Baptista.
Paul Hofheymer.
J. Woltz.

# Instrumentale Diminution.

I. Diminutionsformeln nach Hans Buchner von Konstanz.

## II. Diruta.


groppi.
tremolo.
tremoli über Minimen.
über Semiminimen.
tremoletti.
Claudio Merulo.
tremoli.
tremoletti.
Andrea Gabrieli.


groppi und tremoli.
Giov. Gabrieli.
tremolo(noch bei J.P. Sweelinck.)
III.
Jacques Buus.
Andrea Gabrieli.


Giov. Gabrieli.
Orazio Vecchi.
Bendusi 1553.
Venetianische Tänze (Gagliarda, Passamezzi etc. 1551.)

# Altitalienische vokale Verzierungstechnik des 16. und 17. Jahrhunderts.




zimbelo (Cavalieri).
ribattuta mit trillo und gruppo (Monteverdi.
tremoletti (Herbst).
tr. descendens.
tr. ascendens.
(Crüger.)
tr
(Herbst.)
(Ottavio Durante).
Serafino Patta.
monachina (Cavalieri).
(Rognoni).
(Crüger.)
accenti (Crüger, Herbst).


(Caccini.)
esclamazio languida.
(Herbst).
(Caccini.) e. affettuosa.
e. viva.
e. più viva.(Herbst).
(Caccini).
e. con ribattuta di gola.
e. rinforzata.
trillo per mezza battuta.
e. con misura più larga.
trillo.
(Caccini).
cascata scempia(Caccini).
c. doppia.
c. per raccorre il fiato.
Altra cascata simile.
B. Kadenzen. (Caccini).
„Eleganter" di-
minuiert (nach Caccini).


(Zacconi.)
C. Diverse Passagen etc.
rotture (Zacconi.)
statt:
gorgia (Zacconi.)


Nach Caccini.
Zacconi.
Antonio Archilei (ausgeziert von Vittoria Archilei).


Marco da Gagliano („Dafne" Florenz
1608)
Ruggiero Giovanelli.
Caccini.
Ottavio Durante.
Bovicelli.
tr
Adriano Banchieri.
Jgnazio Donati.

# Lautenverzierungsformeln aus dem 16. und 17. Jahrhundert.





TABELLE XVIII.





# Altitalienische ornamentale Melopöietypen des 16.-18. Jahrhunderts.




Cesti.
Bartolomeo Pesarino.
Domenico Mazzochi.
Agostino Agazzari.
Giov. Francesco Capello.
Christoforo Malvezzi.
Luigi Rossi.
tr
tr
Pallavicino.
Severo da Luca.
Stefano Landi.


B. Frescobaldi.
Diruta.
Antonio Mortaro.
A. Gabrieli.
Giovanni Gabrieli.
Cristoforo Malvezzi.
Claudio Merulo.
Luzzasco Luzzaschi.
Gioseffo Guannini.
Giacomo Brignoli.
Giov. Battista Fasolo.
Giov. Battista Bassani.



Monari da Bologna.
Giulio Cesare Aresti.
Alessandro Poglietti.
Luigi Battifero da Urbino.
Domenico Zipoli.
C. Corelli.
ausgeführt:
ausgeführt:
ausgeführt:
ausgeführt:
Domenico Scarlatti.
Pierfrancesco Tosi.
Triller. (8 Arten davon. vd. Dannr. I. pag. 126 ff.)
Nicolò Pasquali.
Francesco Geminiani.
(sic!)
(sic!)
Urio.
Rinaldo di Capua.


Azzolino Bernardino della Ciaia di Siena.
Tomadini.
Agostino Steffani.
D.
Hasse.
Porpora.
Veracini.


Porpora.
Donizetti: (Lucia di Lammermoor).
(Beatrice di Tenda.)
E.
Francesco Durante.
Antonio Vivaldi.
u.s.w.

TABELLE XX.

## Spanische Melopöie= und Diminutionstypen.

**A.** Bartolomeo Escobedo.




Cristophoro Morales.
B. Guerrero.


Juan Ginesius Perez.
Thomas de St. Maria.
C.
Th. de St. Maria.
Padre Manoel Rodriguez Coelho.
Ernando de Cabezon.
Antonio de Cabezon.



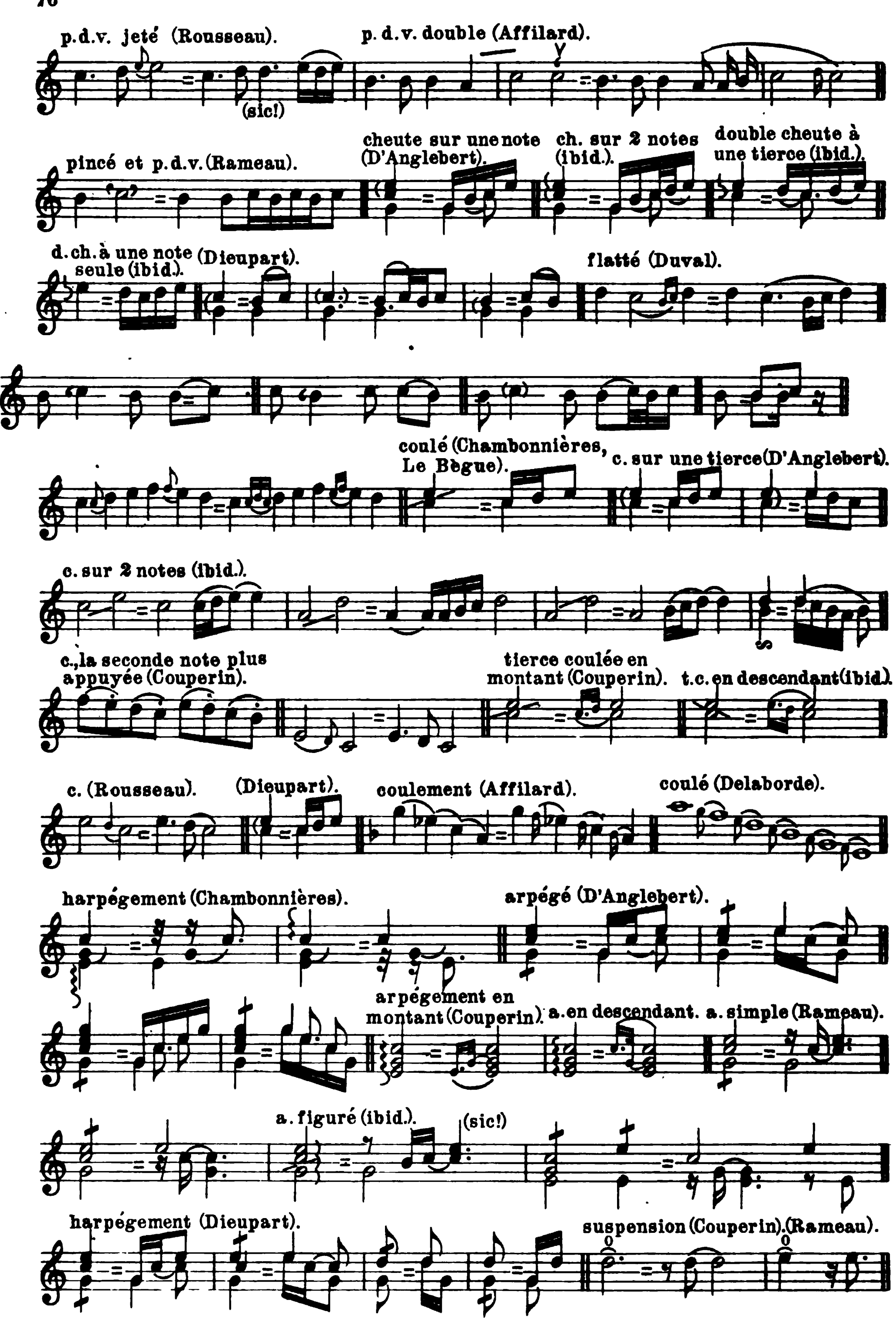


# Französische Ornamentik des 17. und 18. Jahrhunderts.

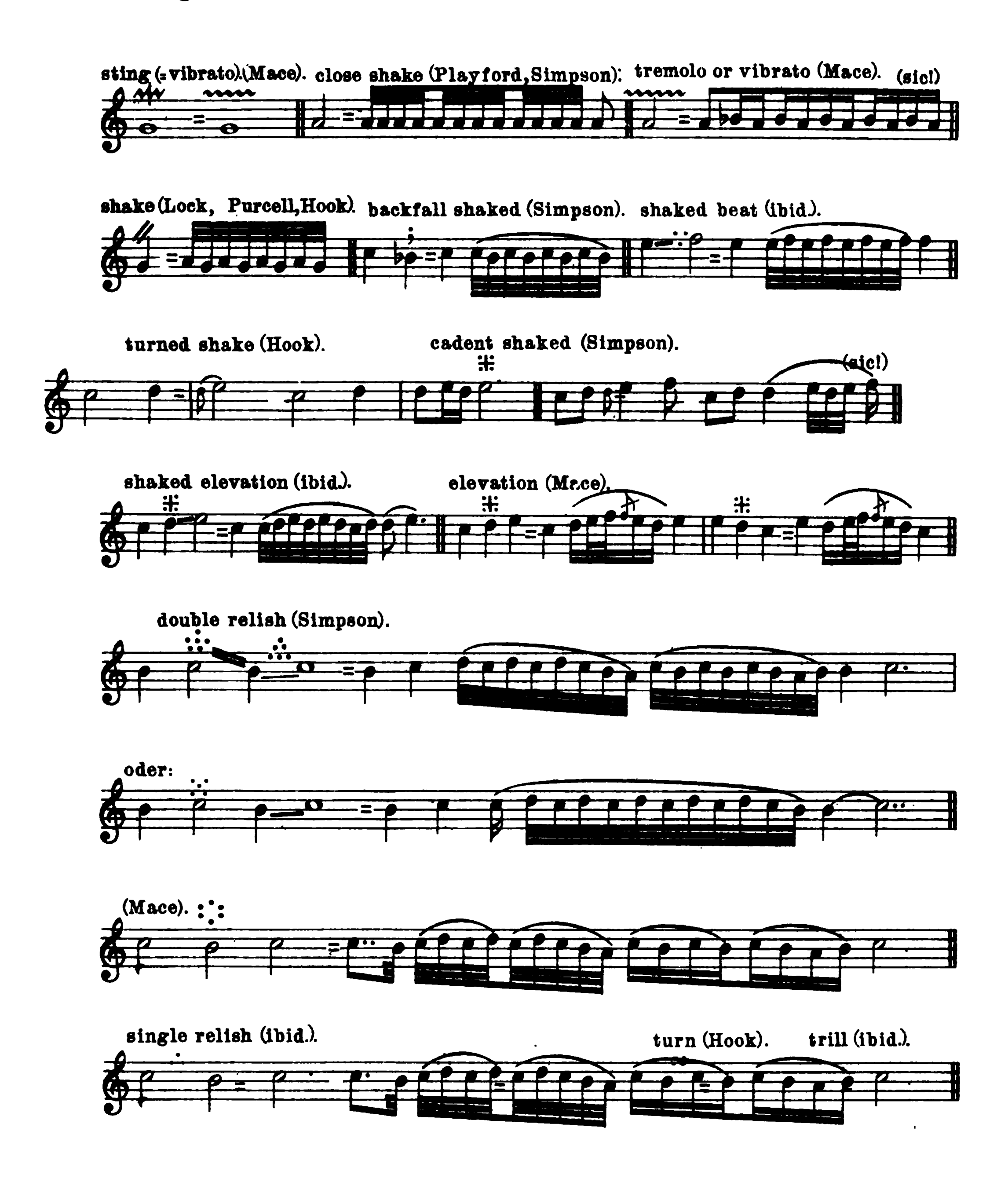



double cadence (Chambonnières). (D'Anglebert).
autre d.c. (ibid.).
d.c. sans tremblement (ibid.).
d.c. (Rameau).
double (Couperin).
(Rameau).
d.c. (Dieupart).
d.c. coupée (Affilard).
d.c. battue (ibid.).
mordant.
pincé (Rameau).
martellement (Rousseau).
(sic.)
m. simple
(Loulié).
m. double.
m. triple.
pincement (Le Bègue).
(Chambonnières).
pincé
(D'Anglebert).
autre p. (ibid.)
p. (Affilard).
(Dieupart).
p. simple (Couperin).
p. double (ibid.).
p. diésé (ibid).
p. continu (ibid.).
tremblement et p. (D'Anglebert).
p. (Rameau).
(sic)
d.i.
(sic).
d.i.
(sic).
tremblement et pincé (D'Anglebert).
tr. p. (Dieupart).


détaché avant un tr.
(D'Anglebert).
détaché avant un pincé
(ibid.).
feinte et pincé (Affilard).
accent (ibid.).
(Loulié).
(Couperin).
(Rousseau).
hélan ou aspiration un peu violente (Affilard).
hélan (= port
de voix + accent) (ibid.).
aspiration (Couperin).
flatté (Rousseau).
port de voix (Affilard).
(Chambonnières).
cheute ou p. d. v. en
montant (D'Anglebert).
en descendant (ibid.).
cheute et pincé (ibid.).
p. d. v. (Rameau).
coulez (ibid.).
p. d. v. simple (Couperin).
p. d. v. coulée
p. d. v. double (ibid.).
p. d. v. (Dieupart).
cheute (ibid.).
p. d. v. et pincé (ibid.).
p. d. v. (Rousseau).
p. d. v. réel (Lacassagne).
p. d. v. feint (ibid.).
p. d. v. réel (Duval).
p. d. v. feint (ibid.).
3


p.d.v. jeté (Rousseau).
(sic!)
p. d. v. double (Affilard).
pincé et p.d.v.(Rameau).
cheute sur une note (D'Anglebert).
ch. sur 2 notes (ibid.).
double cheute à une tierce (ibid.).
d.ch. à une note seule (ibid.).
(Dieupart).
flatté (Duval).
coulé (Chambonnières, Le Bègue).
c. sur une tierce(D'Anglebert).
c. sur 2 notes (ibid.).
c.,la seconde note plus appuyée (Couperin).
tierce coulée en montant (Couperin).
t.c. en descendant(ibid.).
c. (Rousseau).
(Dieupart).
coulement (Affilard).
coulé (Delaborde).
harpégement (Chambonnières).
arpégé (D'Anglebert).
arpégement en montant (Couperin).
a. en descendant.
a. simple (Rameau).
a. figuré (ibid.).
(sic!)
harpégement (Dieupart).
suspension (Couperin).(Rameau).

# Englische Ornamentik des 17. und 18. Jahrhunderts.




turn (Purcell).
shake turned (ibid.).
beat (Hook).
beate (Mace).
beat (Purcell).
plaine note and shake (ibid.).
transient shakes (Hook).
springer (Simpson).
(Playford).
(Mace).
cadent (Simpson).
(Playford).
plain beat or rise (Simpson).
backfall (ibid.).
(Lock, Purcell).
(Mace).
appoggiatura (Hook).
wholefall (ibid.).
forefall (Purcell, Lock).
double backfall (Simpson).
elevation (ibid.).
slur (Purcell).
slur, slide (Mace).
battery (Purcell).
tutt (Mace).
pause (ibid.)
oder:

# Niederländisch-deutsche Melopöie des 16. Jahrhunderts.




Rogier Michael.
B. Heinrich Isaak.


Heinrich Finck.
Thomas Stoltzer.
Paul Hoffheymer.
Jacobus Gallus.
Hans Leo Hassler.


Arnold von Bruck.
Ludwig Senfl.
Johann Walther.
Leonhard Schröter.
David Koler.
Mathes Greiter.

# Deutsche Verzierungstypen im 17. und 18. Jahrhundert.




s.
a.
s.
a.
s.
s.
a. (sic!)
tiratae.
s.
t.
(♯)
♯
s.
Joh. Andreas Herbst.
s.
trillo.
oder:
(sic!)
tremolo (ebenso bei Crüger).
s.
tr. ascendens.
tr. descendens.
tremoletti.
gehauchter kurzer Triller.
s.
tr
tr
ribattuta di gola
(ebenso bei Crüger).
exclamatio languida.
e. effectuosa.
etc.
e. viva.
etc.
e. più viva.
etc.
e. con ribattuta di gola.
etc.
oder:
etc.
oder:
oder:
etc.
oder:
etc.
etc.


passaggi.
s.
Crüger.
trillo
s.
tr.
Kurze Triller.
cadentia (=gruppo) con tremolo.
tremolo con gruppo.
gruppo con accento.
J.C. Ferd. Fischer.
tremulus vulgo trilla.
semitremulus vulgo mordant.
tremolo, semitremolo.
(sic!)
cola (=coulé).
harpegiatura.
Georg Muffat.
tm
tremulus simplex.
tremulus reflexus.
tr. confluens
oder:
„zusambfließender Triller."
semi-tremulus.
involutio.
oder:
diminutio.
accentuatio: praeaccentus.
subsumptio.
insultura.
superficies (vulgo accentus).
remissio.


disjectio.
adminiculatio (appoggiatura).
praeoccupatio.
confluentia.
subcrepitatio.
confluens (gerade).
c. (gebogen).
exclamatio.
(„zuruckend").
e. (übergehend).
incursio (tirada).
disjunctio.
Gottlieb Theophil Muffat.
tremulus ordinarius.
tr. ordin.
mit Nachschlag.
oder.


oder.
oder.
Joh Kuhnau.
mordant.
oder.
accentus.
accents ou appoggiatures.
pincé.
coulé.
oder.
oder.
Johann Adam Reinken.
tremul.
Fr. Xav. Ant. Murschhauser.
t
m
c
Joh. Georg Ahle.
Th.
con tremolo.
groppo.
und
th.
gr.
circolo mezzo.
th.
c.m.
accento.
th.
a.
th.
cercare della nota.
th.
tirata mezza.


Joh. Gottfr. Walther.
circuitus.
accentus.
oder.
oder.
accentus duplex.
aspiration.
punctum serpens.
coulé.
Joh. Seb. Bach.
trillo.
mordant.
trillo und mordant.
cadence.
Doppelt-cadence.
Doppelt-cadence und mordant.
(sic!)
accent.
steigend.
fallend.
accent und mordant.
accent und trillo.
(sic!)
(sic!)
J. M. Mattheson.
ribattuta.
tr
mordent.
groppo.
aufsteigend.
absteigend.
„Halbzirckel": aufsteigend.
absteigend.
tr
tirata: aufsteigend.


absteigend.
tirate piccole oder „Schleufer."
F. W. Marpurg.
Bebung, balancement.
NB. Die übrigen Arten von tr. (tr. détaché, lié, appuyé, enchaîné), ribattuta di gola (tour de gosier) etc. vd. Dannr. I. pg. 155 ff., Beyschlag pg. 148.
tremblement (trillo).
tr. double.
oder.
tr. coulé en montant.
tr. coulé en descendant.
tr. appuyé ou préparé.
getrillerter Doppelschlag (Doppeltriller).
Vorschlag mit Doppelschlag.
Schleifer mit Doppelschlag.
doublé.
(sic .


groppo.
pincé (mordent, martellement, battement).
port de voix pincé.
pincé reversé (Schneller, Pralltriller).
p. lent.
tremblement imparfait (Schneller, Pralltriller).
port de voix simple.
oder.
oder.
acciaccatura.
accent.
port de voix double.
aspiration.
Nachschlag.
Anschlag.
flatté.
Schleifer.
oder.
oder.
arpégement.

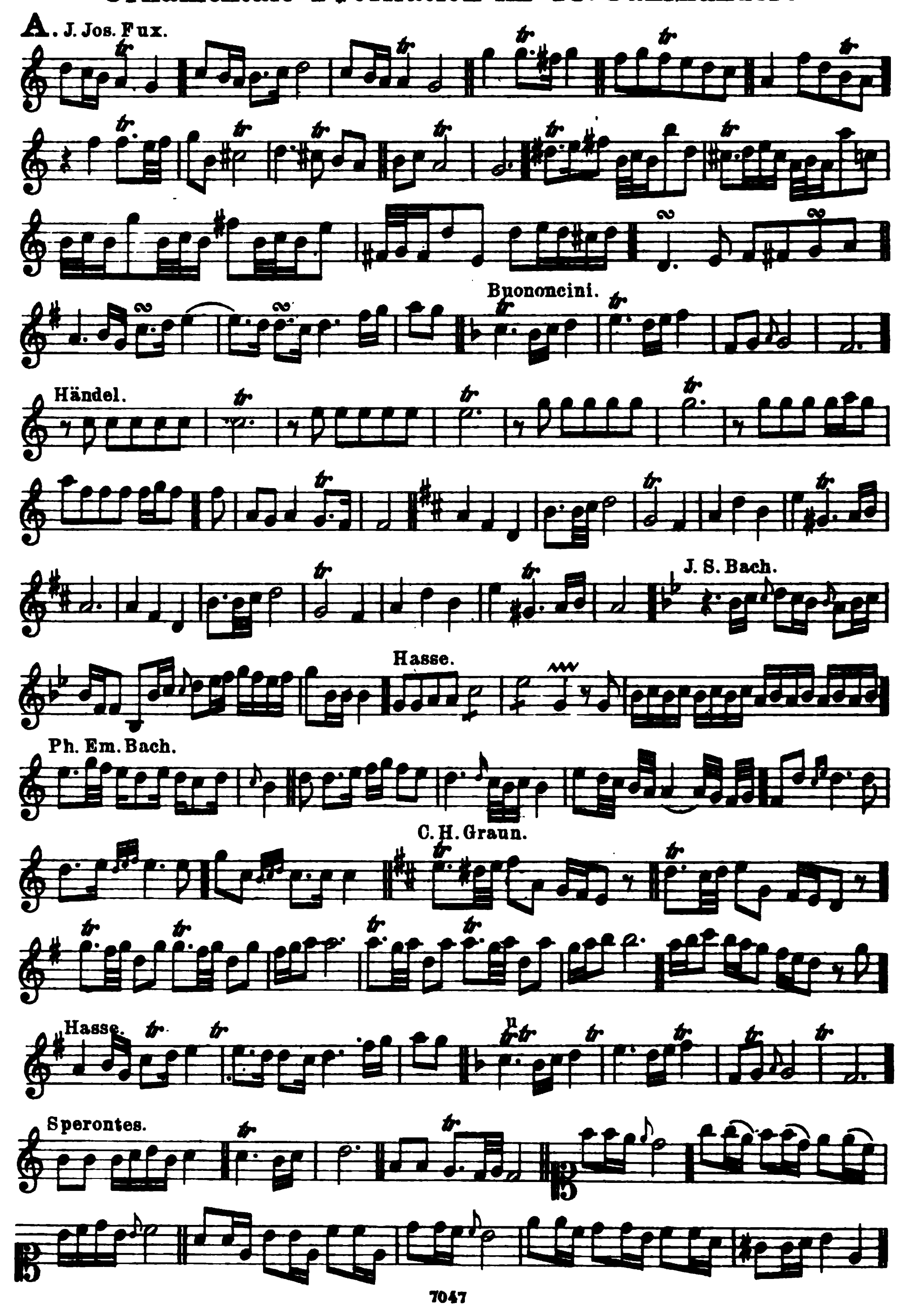

a. avec coulé.
a. avec un groppo.
oder.
a. avec un pincé étouffé (con acciaccatura).
a. avec un port de voix.
a. avec un doublé.
a. avec un tremblement.
Joh. Joachim Quantz.
battement.
Triller.
Vorschlag (appoggiatura).
Anschlagende Vorschläge.
Durchgehende Vorschläge.
Andere Vorschläge.
In Verbindung mit anderen Ornamenten.
Durchgangsnoten.
(sic!)
Anschlag.
Trillerkette.
Phil. Eman. Bach.
Bebung.
Triller.
oder.
(sic!)



(sic!)
bei Kadenzen.
Pralltriller.
Mordent.
Schneller.
Doppelschlag.
Prallender Doppelschlag.
Geschnellter Doppelschlag.
Umgekehrter Doppelschlag.
Vorschläge: lang
kurz
Nachschläge.
schlecht:
besser:
Anschlag.
Tragen der Töne.
Schleifer.
Brechung.
oder.
Joh.Chr.Friedr.Bach.
ebenso analog auszuführen:)
(sic!)
oder.
bzgw.
(sic!)


Daniel Gottlob Türk.
Bebung (balancement).
tremolo.
(sic!)
battement.
Triller (trillo, tremblement).
oder.
od.
od.
oder.
(sic!)
oder
oder
Pralltriller.
Mordent: lang.
oder.
kurz: (pincé).
Schneller.
Doppelschlag.
geschnellter D. (Rolle, groppo).
Umgekehrte Rolle.
kurzer D. mit Vorschlag von unten.
oder.
oder.
Langer D. von unten.
Prallender (getrillerter) D.
od.
Zusammenschlag (acciaccatura, pincé étouffé).
Schneller (pincé renversé).
Kurze Schleifer (coulé).
Anschlag (Doppelvorschlag).
arpeggio.
a. con acciaccatura.
etc.

# Ornamentale Profilation im 18. Jahrhundert.




B. Händel.
J. S. Bach.
Haydn.
Ph. Em. Bach.
W. F. Bach.
Mozart.

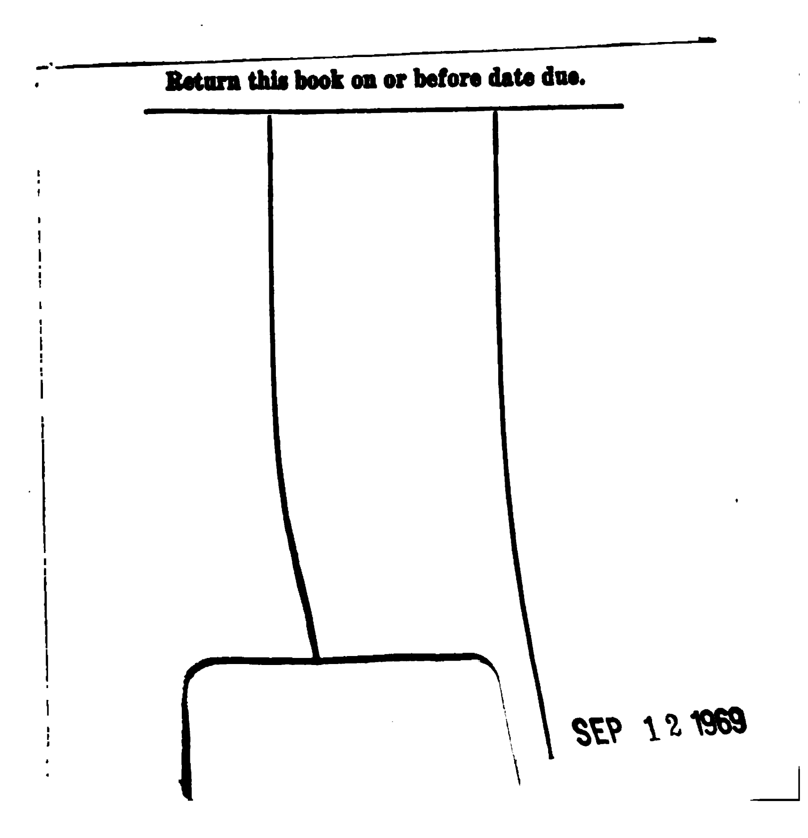

Beethoven.
Schubert.
Hummel.
Clementi.
Cramer.
Chopin.

# Quasiornamentale Typen im Vogelgesange.*




* NB. Da es für den Zweck unserer Untersuchung nur auf das melodische Profil, nicht aber auf die absolute Tonhöhe der hier verzeichneten Vogelgesangsmotive ankommt, wurde bei deren vorstehender Notierung in den meisten Fällen von einer Andeutung der absoluten Tonhöhe umso eher abgesehen, als eine solche zumeist (wegen der Lage in den allerhöchsten Höhen der Tonregionen, 3, 4, ja sogar 5-gestrichene Oktave) für die Notation äußerst unbequem und umständlich gewesen wäre.


Erlenzeisig.
etc.
Baumpieper.
Rotkehlchen.
Haussperling.
Fliegenschnäpper.
Dorngrasmücke.
Rotschwänzchen.
Goldhähnchen.
Tannenmeise.
Rotschwänz-chen.
Fliegen-schnäpper.
Zippe.
Teichrohrsänger.
Gartenlaubvogel.
Französ. Zippe.
Misteldrossel.
Zippe, Amsel.
Hauben-lerche.
Nachtigall.
Amsel.
Singdrossel.
Stieglitz.
Zippe.
Gartenlaubvogel.
Zippe.
Singdrossel.
Nachtigall.
Waldschwirrvogel.
Fitislaubsänger.
Fink.
Waldkauz.
Waldohreule.
Mäusebussard.
Habicht.


SEP 12 1969